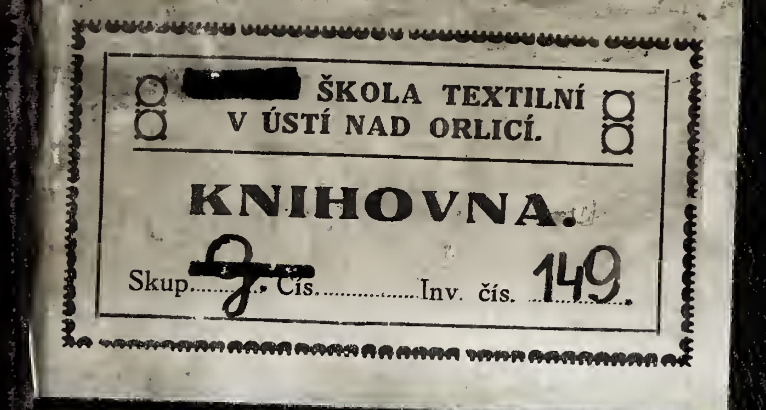






KUNST UND KUNSTHANDWERK



MONATSSCHRIFT · DES · K. K. ÖSTERR. MUSEUMS · FUER · KUNST · UND · INDUSTRIE. HERAUSGEGEBEN · UND · REDIGIRT · VON A. VON · SCALA.

H. L.

VERLAG VON ARTARIA & Co. IN WIEN. I. JAHRG. 1898.

INHALTSVERZEICHNIS

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI

ABBILDUNGEN IM TEXTE



TEIGERUNG des Interesses und der Freude an den Schöpfungen auf dem Gebiete des Schönen bei den Gebildeten aller Classen — Hebung des Geschmackes beim Erzeuger sowie beim Erwerber — Fortentwicklung der Leistungsfähigkeit des Kunsthandwerks — Herstellung thunlichst enger Beziehungen zwischen der hohen Kunst und dem Handwerk, sorgsame Förderung derselben — Studium und Pflege guter moderner Bahnen, welche Kunst und Kunsthandwerk in unsern Tagen einschlagen mögen:

Dies einige der bedeutsamen Aufgaben, welche die Leitung eines modernen Kunstgewerbe-Museums vor Augen haben muss.

Für die Lösung derselben hierzulande scheint die Umgestaltung und Erweiterung der bisher erschienenen Mittheilungen des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie zu einem Organ der Anstalt geboten, das in Wort und Bild diesem Zwecke dient.

So tritt denn die Monatsschrift

KUNST UND KUNSTHANDWERK

ins Leben.

Eine Reihe ausgezeichneter Männer des In- und Auslandes — darunter Autoritäten allerersten Ranges — hat mit wärmstem Interesse unser Beginnen begrüsst

und nicht wenige derselben haben die Mitarbeiterschaft, zu der sie sich bereit erklärten, sofort durch Beiträge bethätigt.

Ein Staatsinstitut von unbestrittenem Rufe — die k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien — bürgt für die tadellose Herstellung des Blattes, der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien wurde die Ermächtigung ertheilt, das Unternehmen thatkräftig zu fördern und auch andere erste Anstalten sollen zur illustrativen Ausschmückung herangezogen werden; ein verständnisvoller, rühriger Verleger — Artaria & Co. — hat den Vertrieb übernommen.

Was wir mit unserer Monatsschrift wollen, haben wir oben angedeutet; die Art, wie wir unseren Zielen näher zu kommen gedenken, mögen die folgenden Blätter darlegen.

Wien, November 1897.

A. v. Scala



AUS DER BURG KREUZENSTEIN (I.) VON CAMILLO SITTE-WIEN



TÜNDE diese Burg mit ihren Kunstschätzen in Spanien oder England, so müsste man eigens dorthin reisen, um das alles zu sehen; umso erfreulicher ist es, dass ein solches Werk bei uns entsteht in nächster Nähe von Wien."

In diese Worte fasste Seine kaiserliche Hoheit der kunstsinnige Erzherzog Franz Ferdinand sein Urtheil zusammen, nach eingehender mehrstündiger Besichtigung.

Was ist nun dieses merkwürdige Bauwerk?

Die erste Anregung zum Beginn des Baues gab die Absicht zur Errichtung einer neuen Familiengruft. Hiezu wählte der Erbauer Graf Hans Wilczek den Ort der eine Stunde nordwestlich von Korneuburg gelegenen, in altem Familienbesitz befindlichen Burgruine Kreuzenstein, wegen ihrer eigenen Denkwürdigkeit und auch wegen ihrer herrlichen Höhenlage mit prächtiger Aussicht über die ganze Donaugegend, wie sie sich zu Füssen des Kahlenberges ausbreitet.

Die Gruft selbst wurde der Lage nach kryptenartig angelegt, unter der ehemaligen Burgkapelle, deren Fundamente mit deutlich gothischem Achteck-Chor noch vorhanden waren. Darüber erhob sich in neuer Gestalt, aber im Grundrisse verschiedene Unregelmässigkeiten der alten Anlage beibehaltend, eine gothische Kapelle von so eigenartiger Erfindung und Durchführung, dass man es nicht empfindet, hier einem Werke neuester Zeit gegenüber zu stehen.

Schon die Unregelmässigkeiten in der Haupteintheilung widersprechen der starr symmetrischen Reissbrettarchitektur unserer Zeit, noch viel mehr aber die naturwüchsige Art des Aufbaues, die reiche ungemein feine Farbenstimmung, die Gliederung der Einzelheiten und die Fülle von merkwürdigen Kunstwerken, welche allenthalben immer neu entdeckt werden, je länger, je öfter man irgend einen Theil des Ganzen betrachtet.

Nirgends eine Wiederholung, nirgends blosse Raumfüllung oder blosse architektonische Gemeinplätze; nirgends ist auch nur eine Spur von jener hastigen Eile zu sehen, mit der gegenwärtig selbst Monumentalbauten höchster Bedeutsamkeit emporgejagt werden. Im Banne dieses so eigenartig dastehenden Kunstwerkes überkommt jeden Beschauer eine seltene weihevolle Stimmung, wie sie nur von

echten Kunstwerken ausströmt, eine Stimmung des reinen Sichhingebens an die mächtige Wirkung dieser Raumgestaltung.

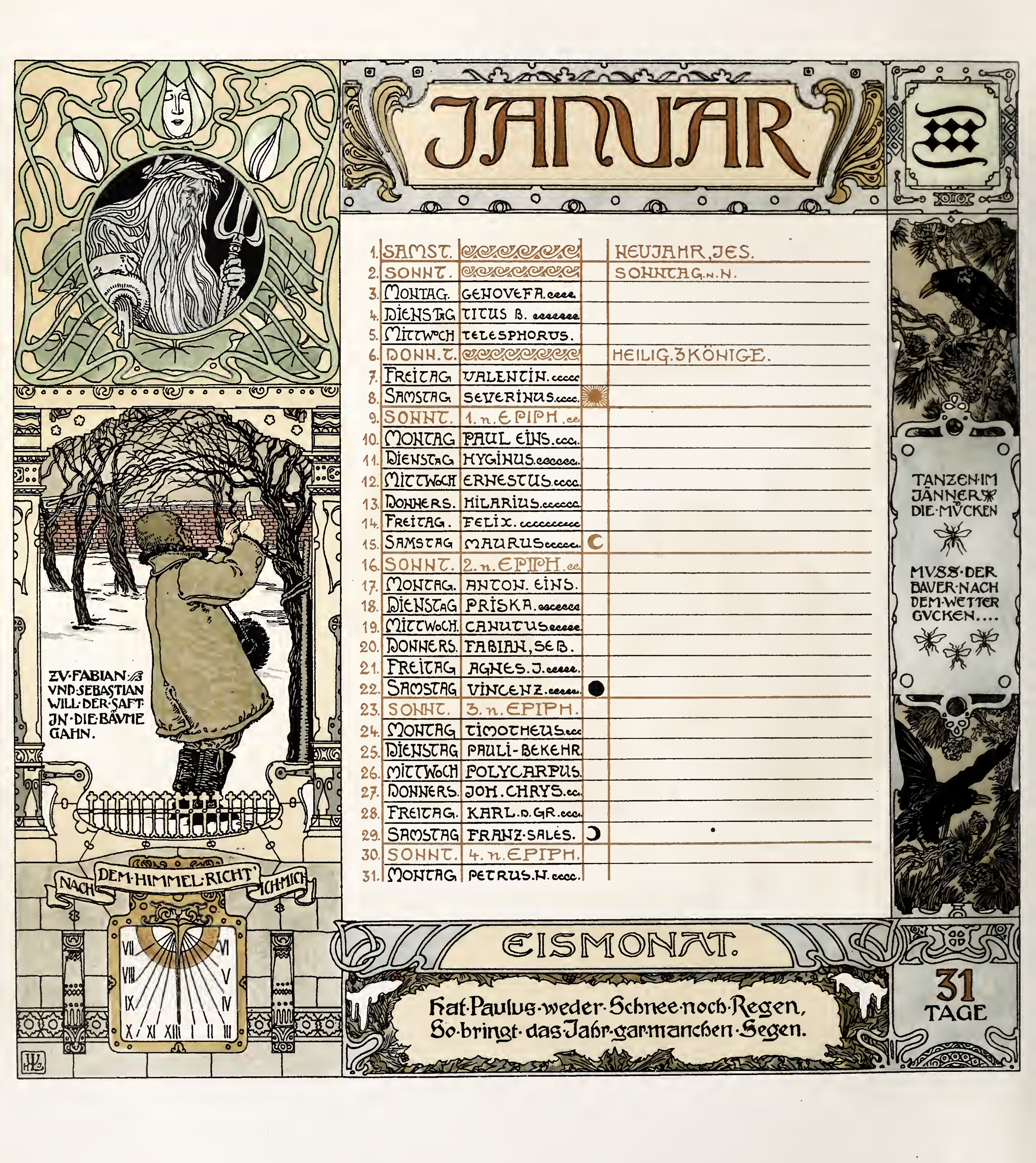
Die grosse Menge von kunstgeschichtlich höchst wertvollen Figuren, Bildern, Glasmalereien, Arbeiten in den verschiedensten Materialien und Techniken, die man hier vereinigt sieht, ist nicht blos mit feinstem Kunstsinn zusammengetragen, sondern auch in künstlerischer Schaffensfreude zusammengebaut und diese Liebe zur Sache, diese Begeisterung für das eigene Werk ist es, welche hier ein so harmonisches Ganzes entstehen liess.

Die ganze Sammlung, welche nur zum Theile jetzt schon auf Burg Kreuzenstein untergebracht wurde, ist so umfangreich und zählt so viele Stücke von kunstgeschichtlicher Bedeutung, ja eine so stattliche Reihe von sehr seltenen Stücken, dass selbst von öffentlichen Kunst- und Kunstgewerbemuseen nur die hervorragenderen damit verglichen werden können, wozu noch als im besonderen wertvoll der Umstand kommt, dass die Sammlung nur auf mittelalterliche Kunst beschränkt blieb, also auch vom wissenschaftlichen Standpunkte aus ein geschlossenes Ganzes bildet.

Von diesem Standpunkte aus soll dieser Sammlung und ihrer künstlerisch so wertvollen Unterbringung vorläufig eine kurze Schilderung in allgemeinen Umrissen hier gewidmet sein. Eine erschöpfende Monographie wird nach Vollendung des Baues erscheinen.

Unser erstes Bild stellt die Westansicht der Burg dar nach dem Bauzustande, als noch der Saalbau an der linken Seite fehlte, weshalb hier die reich gegliederte Silhouette noch nicht im vollen Gleichgewichte erscheint. Trotzdem ist auch so schon die Wirkung höchst malerisch und erinnert der Gesammteindruck lebhaft an den, in der alten höfischen Dichtung (Parsival) beliebten Vergleich, wonach stattliche schöne Burgen so aussehen, als ob hier Thurmsamen aufgegangen wäre. Eine äussere zinnenbewehrte Vormauer zieht sich quer über die ganze Breite bis zu dem runden Thorthurm rechter Hand, architektonisch als ruhige fensterlose Basis des ganzen Aufbaues wirkend. Ihre linke Hälfte besteht aus einer vorgeschobenen geraden Mauerflucht, an welcher blos die Endigungen durch beiderseitige Brustwehrerker hervorgehoben sind mit unauffälliger, aber gefühlsmässig nothwendiger und wohlthuender Unsymmetrie in der Durchbildung. Die rechte Hälfte ist im Gegensatz dazu hufeisenförmig einspringend angeordnet und befindet sich im geschützten Mittelgrunde das Haupteingangsthor zu der Burg mit dem ganzen mittelalterlichen Vertheidigungsapparat regelrecht ausgestattet, theils getreu nach alten Motiven, theils aus echten alten Bestandtheilen zusammengebaut.





JANUAR
1. SAMST. NEUJAHR, JES.
2. SONNT. SONNTAG n. N.
3. MONTAG. GENOVEFA.
4. DIENSTAG TITUS B.
5. MITTWOCH TELESPHORUS.
6. DONN. T. HEILIG. 3 KÖNIGE.
7. FREITAG VALENTIN.
8. SAMSTAG SEVERINUS.
9. SONNT. 1. n. EPIPH.
10. MONTAG PAUL EINS.
11. DIENSTAG HYGINUS.
12. MITTWOCH ERNESTUS.
13. DONNERS. HILARIUS.
14. FREITAG. FELIX.
15. SAMSTAG MAURUS
16. SONNT. 2. n. EPIPH.
17. MONTAG. ANTON. EINS.
18. DIENSTAG PRISKA.
19. MITTWOCH. CANUTUS.
20. DONNERS. FABIAN, SEB.
21. FREITAG AGNES. J.
22. SAMSTAG VINCENZ.
23. SONNT. 3. n. EPIPH.
24. MONTAG TIMOTHEUS
25. DIENSTAG PAULI-BEKEHR.
26. MITTWOCH POLYCARPUS.
27. DONNERS. JOH. CHRYS.
28. FREITAG. KARL. D. GR.
29. SAMSTAG FRANZ-SALES.
30. SONNT. 4. n. EPIPH.
31. MONTAG PETRUS. N.
ZV·FABIAN VND·SEBASTIAN WILL·DER·SAFT JN·DIE·BÄVME GAHN.
TANZEN·IM JÄNNER DIE·MVCKEN MVSS·DER BAVER·NACH DEM·WETTER GVCKEN....
NACH DEM·HIMMEL·RICHT' ICH·MICH
VII VI
VIII V
IX IV
X XI XII I II III
EISMONAT.
Hat·Paulus·weder·Schnee·noch·Regen,
So·bringt·das·Jahr·gar·manchen·Segen.
31 TAGE


C M B
WIR·BRINGEN·MYRRHEN,
WIR·BRINGEN·GOLD····



So ist unter Anderem der mächtige Fallgatter ein altes Stück; ebenso der Eisenbeschlag über der Zugbrückenstreu, während die ganze Hebevorrichtung von Brücke und Fallgatter, von Herrn Stefan von Götz ausgeführt, den Mechanismus alter Werke vor Augen stellt.

Der runde Thorthurm ist im Stile und der Befestigungsart der maximilianischen Zeit gedacht, also Ende fünfzehntes Jahrhundert. Sein von mächtigen Consolen und Steinbogen getragener Wehrgang, aus stärksten Balken gezimmert, ist mit alten, theilweise aus



Burg Kreuzenstein

Basel stammenden, glasirten Ziegeln gedeckt. Oberm Thor ragt eine geschlossene Pechküche mit Pechnase hervor, nebst beiderseitigem gedecktem Wehrgang. Das links in die Burgmauern eingelassene Steinrelief stellt den heiligen Martin vor und stammt aus der Gegend von Bamberg; Thor und Thürl selbst sind nach altem Vorbilde der Burg Schaumburg bei Linz gemacht.

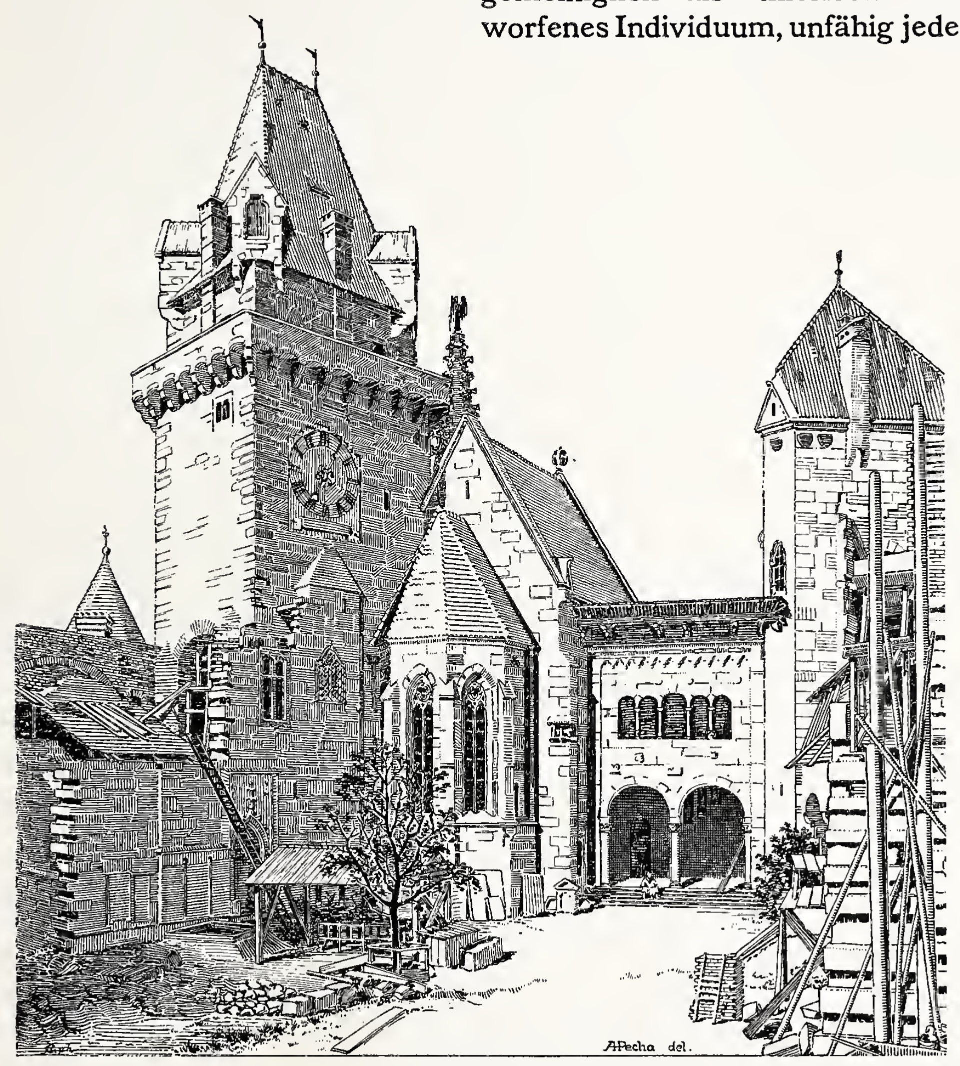
Innerhalb dieses äusseren Befestigungsgürtels ragen hoch empor diejenigen Bautheile der inneren Burg, welche den oberen Burghof gegen Westen begrenzen; in der Mitte: die Aussenwände der Burgkapelle mit dem grossen gothischen Orgelchorfenster, einem

kleineren Doppelfenster mit Wimberg darüber zu dem Oratorium und dazwischen der zierliche, gothische Glockenthurm, rechts der grosse viereckige Hauptthurm, der Bergfried oder Wartthurm; links ein im Grundriss dreieckiger Thurm, der Nordwestthurm; also wieder, wie bei der vorspringenden Brüstungsmauer darunter, eine im Grunde symmetrische Anordnung, jedoch nur mit sozusagen unbewusst wirkender, zur Einheit bindender Gewalt, weil ausser der symmetrischen Massenvertheilung alles Übrige nach grösster Mannigfaltigkeit gedacht ist, zum Beispiel: ein runder, ein dreieckiger, ein viereckiger, ein sechseckiger Thurm noch obendrein von denkbarster Verschiedenheit nach Grösse, Proportion, Einbindung in das übrige Mauerwerk, Dachbildung u. s. w.

Sowie in diesen Grundzügen der Conception ist auch im Einzelnen mit unendlich feinem Kunstgefühle die grosse Regel alles künstlerischen Schaffens, nämlich: strengste Einheit bei möglichster Mannigfaltigkeit, in so mustergiltiger Weise verkörpert, dass man bei der Analyse dieses architektonischen Meisterstückes allzugerne länger verweilen möchte, wenn es die hier einzuhaltende Absicht, die Burg und ihre Schätze zunächst als Museum mittelalterlicher Kunst zu schildern, gestatten würde. Nur Eines sei noch kurz erwähnt: die Bindung zu einheitlicher Wirkung geschieht noch, ausser durch das gelungene Massengleichgewicht, durch wohlthuende Stetigkeit eines nicht gegliederten kräftig wirkenden Quadermauerwerkes, ohne irgend welche Störung durch den architektonischen Schulkram von Lesenen, Strebepfeilern, Masswerken, Fialen und dergleichen. Auf dieser ruhigen Mauerfläche heben sich die günstig vertheilten reicheren Einzelheiten naturgemäss sehr wirksam ab. Es sind dies meist alte Originale oder Copien nach solchen und soll vorläufig nur auf Folgendes besonders aufmerksam gemacht werden:

Die weithin sichtbare Kreuzgruppe unter dem grossen gothischen Musikchorfenster in überlebensgrossen Figuren stammt aus der Meraner Gegend und ist ein Werk ersten Ranges der alten Tiroler Plastik; die gründliche Anatomie und vortreffliche Proportion der Figuren, der schöne Faltenwurf und die virtuose Behandlung alles Technischen zeigen dies auf den ersten Blick. Geradezu sprechend ist der Gesichtsausdruck der drei Figuren, aber ganz besonders merkwürdig die ungewöhnliche Auffassung der beiden Schächerfiguren: der zur Rechten von Christus, der im letzten Augenblicke reuig in sich kehrt, hebt gnadeflehend, soweit es seine Fesselung gestattet, beide Arme in anbetender Stellung Hilfe erbittend gegen den Himmel. Seine Stellung ist die der antik-griechischen Adoranten, also

so typisch gemeinverständlich und schön ausdrucksvoll als möglich, zugleich rhytmisch symmetrisch. Der der Hölle verfallene Häscher, der selbst im Augenblicke des Todes sich nicht bekehrt, wird gemeiniglich als thierisch verworfenes Individuum, unfähig jeder



Burghof

höheren geistigen Regung, dargestellt mit mehr weniger abstossenden Gesichtszügen, zuweilen sogar absichtlich in gleichfalls rohen gemeinen Körperformen und durch die gewaltsamen unschönen Windungen seines Körpers und den blos ärgerlichen, zornigen Gesichtsausdruck andeutend, dass er, folgend seiner steten thierischen Lebens-

gewohnheit, nur die augenblickliche Ungunst seiner Lage missliebig empfindet.

Nichts von alledem in der Figur des unbekannten Tiroler Meisters. Eine schöne Gestalt mit zwar unsymmetrischer, aber gleichfalls schöner Arm- und Handstellung und von einer so packenden Deutlichkeit in dem Ausdrucke dessen, was dieser Mensch am Todesholze jetzt kalten Blutes denkt und sagt, dass es Einen kalt überläuft. Das ist kein gemeiner Mörder, das ist ein Mörder der eigenen Seele, des eigenen beseeligenden Glaubens an eine höhere Bestimmung des Menschen, an eine höhere Weltenordnung.

Man hört ihn sprechen:

„Du so grosser Gott! zeige jetzt, was Du kannst! Befreie Deinen eigenen Sohn jetzt von dem schmachvollen Marterholz! Zeige Dich allmächtig! Zeige Dich allgütig! Aber nicht wahr, Du kannst nicht, weil Du nicht willst, und Du willst nicht, weil Du nicht kannst, und so kannst Du auch mir den Himmel nicht spenden, weil Du nicht willst, und die Hölle nicht geben, weil Du nicht kannst."

Solcher Hohn höllischer Verneinung liegt in dieser Figur. Dieser Sterbende ist die Personification des Unglaubens, der Verspottung aller menschlichen und göttlichen Weltordnung und dafür gibt es allerdings keine Gnade, keine Erlösung, auch nicht einmal in unmittelbarster Nähe des Weltenerlösers selbst, als dessen Leidens- und Sterbensgenosse.

Wer solches unzweideutig und sofort sicher erkennbar zu sagen vermochte in einer holzgeschnitzten Figur, das war ein grosser Künstler, ein grosser Philosoph, und wenn es auch nur ein Tiroler Herrgottschnitzer, nur ein Bauernphilosoph war, so war es Einer, der in der Tiefe und Gewalt seines Fühlens, Denkens und auch Könnens hinanreichte bis an Dante und Michelangelo. Was sein Können anbelangt, so steht er beiläufig auf der Höhe von Veit Stoss oder des gleichfalls noch unbekannten Schnitzmeisters des Pacher'schen St. Wolfgang-Altares. Ein solches Werk vor dem Untergang oder mindestens der Verschleppung gerettet zu haben, ist allein schon ein grosses Verdienst, umsomehr, da ihm hier ein so schöner Platz angewiesen ist.

Die sehr gut dazu passenden Figuren von Maria und Johannes sind nicht von derselben Hand. Die gesammte Gruppe ist vor Regen und Schnee sicher geschützt durch ein mächtiges Vordach, dessen glasirte Ziegel vom Baseler Münster stammen, und zwar wahrscheinlich von dessen 1380 nach einem vorhergegangenen Brande erfolgter Neueindeckung.



Kreuzgruppe

Die feinsculptirte Säule des spätromanischen Oratoriumfensters besteht durchaus aus alten Bestandtheilen, die trotz der verschiedensten Herkunft vortrefflich zusammenpassen; die Basis mit Löwen aus

rothem Salzburger Marmor stammt aus Berchtesgaden; das Capitäl aus Pola, der Verdeantico-Schaft aus Neapel. Die zwei Wasserspeier am Wimberge darüber vom Dome zu Kaschau gehören dem Ende des XIV. Jahrhunderts an.

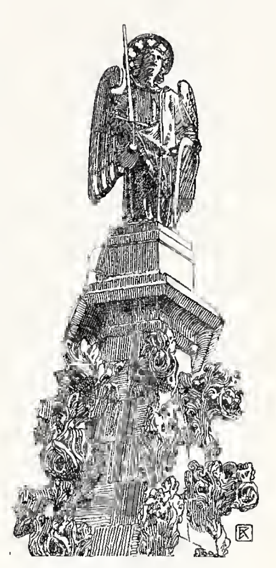
Der zierliche gothische Glockenthurm enthält drei alte italienische Glocken von Serravalle aus dem XIV. Jahrhundert; die Säule vor der Nische ist von Sienit aus Konopischt. Ein merkwürdiges Werk ist die den Thurm krönende Gestalt des Erzengels Michael. Die Statue selbst ist alt (XVI. Jahrhundert) und stammt aus Trier; Flügel, Nimbus, Schild und Schwert sind nach Zeichnungen von Graf Hans Wilczek in Bronzeguss ausgeführt von dem Bronzegiesser und Galvanoplastiker Haas in Wien; als Auflager der Figur, die so wuchtig ist, dass zum Vergiessen ihrer Helmstange und aller Verankerungen über hundert Pfund Blei erforderlich waren, dient eine 156 Kilo schwere kupferne Locomotivkesselplatte aus der Fabrik von Chaudoir und Zipper, deren Specialität solche Platten sind. Die ganze Figur ist also auch in technischer Beziehung eine Merkwürdigkeit.

Einen wieder eigenartig von allem Übrigen sich abhebenden Schmuck erhielt der dreieckige, an den Ecken abgefaste Nordwestthurm in einer stattlichen Reihe von Wappen der älteren Burgherren und Landesfürsten, so die Wappen der Fornbacher aus dem XI. Jahrhundert, der Erbauer des Schlosses; der Waserburger aus dem XII. Jahrhundert, der Babenberger, als älteste Landesfürsten, ferner Ottokars von Böhmen und der Habsburger. Unter den Wappen befindet sich auch ein Türkenkopf, sogenannter Trutzkopf, weil die Burg 1529 von den Türken nicht eingenommen werden konnte. Eine Fortsetzung findet die Wappenreihe im Oratorium.

Der vierte und grösste Thurm, der Bergfried kommt noch besser zur Geltung in der Innenansicht des oberen Burghofes. Er lehnt sich an die Formen der Thürme von Perchtoldsdorf und Freistadt in Oberösterreich an. Das riesige Zifferblatt aus dem XV. Jahrhundert mit der Devise: „Wer rastet, rostet“ auf streng stilistisch durchgeführtem Spruchband stammt aus Überlingen am Bodensee. Der im Zubau begriffene Tract wird Bibliothek und Archiv umfassen. Das gothische Gitter an der zugehörigen Ecke ist eine alte Tiroler Arbeit, und der Eingang in die Halle links unterm Thurm hat ein gothisches Portal aus Wels.

Unmittelbar davor, im Hofe unter dem Bretterdach befindet sich der 58 Meter tiefe Brunnen der ehemaligen Burg, bei dessen Ausräumung zu unterst in Wasserhöhe ein jüdischer Grabstein aus dem

XIII. Jahrhundert gefunden wurde. Hiezu wäre daran zu erinnern, dass damals in dem benachbarten Korneuburg sich eine starke Judengemeinde befand. Der Brunnenschacht hat zwei Meter Durchmesser. Neben demselben, gegen die Mitte des Hofes zu, steht ein von Graf Wilczek selbst hieher verpflanzter Lindenbaum. An der Mauer entlang lehnen eine Reihe noch unterzubringende Grabsteine, theilweise von bedeutendem künstlerischen Wert, deren Namensträger den Geschlechtern von Kreuzenstein angehören oder zur Geschichte von Niederösterreich in Beziehung stehen. Der an der Ecke des Kapellenschiffes eingemauerte Marmorlöwe ist eine alte Venezianer Arbeit.



Erzengel Michael

Die Loggia im Hintergrunde des Hofes gegen Westen hat im Untergeschosse zwei mächtige Bogen auf mittlerer Granitsäule, deren Capitäl aus der Basilika von Padua herrührt, während das Obergeschoss fünf Bogenöffnungen zählt über theilweise gleichfalls alten Säulen. Der ornamentirte Bogenfries darüber ist neu ausgeführt nach Zeichnungen von Graf H. Wilczek, von Bildhauer Spira aus Venedig. Die an der Wandfläche verwendeten Ziersteine und Zierplatten sind altromanische italienische Arbeit. Das darüber befindliche Pultdach im Stile des XIV. Jahrhunderts wurde ausgeführt von Zimmermeister Österreicher und gedeckt mit alten Original-Hohlziegeln des XV. Jahrhunderts aus der Gegend von Meran.

Das Materiale zum Thurm-Mauerwerk ist Tuffstein von einem am Inn demolirten alten Thurm und wurde dasselbe auf einer Plätte den Inn und die Donau heruntergebracht, und auch das Holz der Plätte zum Bauen verwendet.

Von beiden Stockwerken dieser Loggia aus gelangt man in die Kapelle theils ebenerdig, theils auf den Musikchor und das Oratorium.

In der Kapelle befindet man sich in dem künstlerischen Centrum des Ganzen. Eine derartig weihevolle Stimmung, wie sie hier jeden Beschauer beherrscht, vermögen nur architektonische Kunstwerke ersten Ranges im Vereine mit Sculptur und Malerei hervorzurufen.

Es ist schwer, den Anfang und Faden zu einer Beschreibung aufzugreifen, die nothwendigerweise unverhältnismässig weit hinter dem Selbstgesehenen zurückbleiben muss.



Stiege in der Halle

Dasjenige, was zuerst den Blick fesselt, ist der Hochaltar mit seiner nächsten Umgebung. Eine Symphonie von Farbe und Helldunkel, das ist der erste Eindruck und es ist auch das letzte Wort, das man mit Bewusstsein darüber ausspricht nach Kenntnisnahme aller Einzelheiten und aller Hilfsmittel, welche hier angewendet wurden, dieses Meisterstück zu schaffen.

Das Ungewöhnliche und in der neueren Kunst einzig Dastehende des hier Erreichten nöthigt dazu, hier weiter auszuholen, um die Eigenheit des Geleisteten recht deutlich zu machen.

Die hier erzielte Farbenstimmung mit irgend einer der nach Hunderten und Tausenden zählenden neueren gothischen Kirchen mit ihrer Innenbemalung und Vergoldung zu vergleichen, geht schlechterdings nicht an; der Unterschied ist zu gross, zu principiell.

Nur wenige Werke besonders hervorragender Art können da zur Vergleichung herangezogen werden, und zwar besonders solche, bei denen es von vorneherein Aufgabe war, die Freiheit und Harmonie alter Künstler nachahmend zu erreichen; also polychrome Restaurirungen alter Kapellenräume von hervorragendem Kunstwerte. Es wären dies etwa für Italien die theilweisen Restaurirungen von Wandmalereien von Giotto, besonders in den Querschiffkapellen von Santa Croce zu Florenz; in Frankreich die polychrome Ausschmückung der Sainte-Chapelle zu Paris, in Deutschland die Restaurirung und Ausmalung der Marien-Kirche zu Nürnberg.

Die italienische Leistung wird in der Geschichte der italienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle als mustergiltig gepriesen; wenn man aber bemerkt hat, wie die Köpfe weichlich modernisirt wurden, so dass sie für den Historiker die so charakteristischen Verkürzungsfehler einbüssten, zugleich aber den, Giotto eigenen, geradezu drama-



Halle, Innenansicht

tischen Ausdruck; ebenso die Hände etc. und wie endlich die Ornamentstreifen in eintönigen Farben so echt modern fabriksmässig angestrichen sind, ja sogar mit Beihilfe von Patronen, so kann man diesem Lobe nicht beipflichten.

Dasselbe gilt von der Ausmalung der Sainte-Chapelle, die niemand Geringerer leitete, als der als Architekt wie als Archäolog gleich hervorragende Viollet-le-Duc. Auch dieser vermochte den Bann moderner fabriksartiger Technik nicht zu brechen.

Am deutlichsten trat aber der Zwiespalt zwischen innerer Absicht und Erfolg der Ausführung wohl bei dem Nürnberger Beispiele hervor. Leiter dieser Arbeit war der Director des germanischen Museums, der hervorragende Architekt und Archäolog Essenwein. Wohl selten ist zu einem solchen Werk eine geeignetere Person gefunden worden, selten hat wohl ein Künstler mit grösserem Feuereifer sein Werk begonnen. Wer das umfassende Wissen und Können Essenweins auch in malerischer Richtung und selbst auf figuralem Gebiete, wozu sein Bildercyklus für St. Gereon in Köln einen grossartigen Beleg bietet, zu würdigen verstand, der musste sich einen ausserordentlichen Erfolg versprechen.

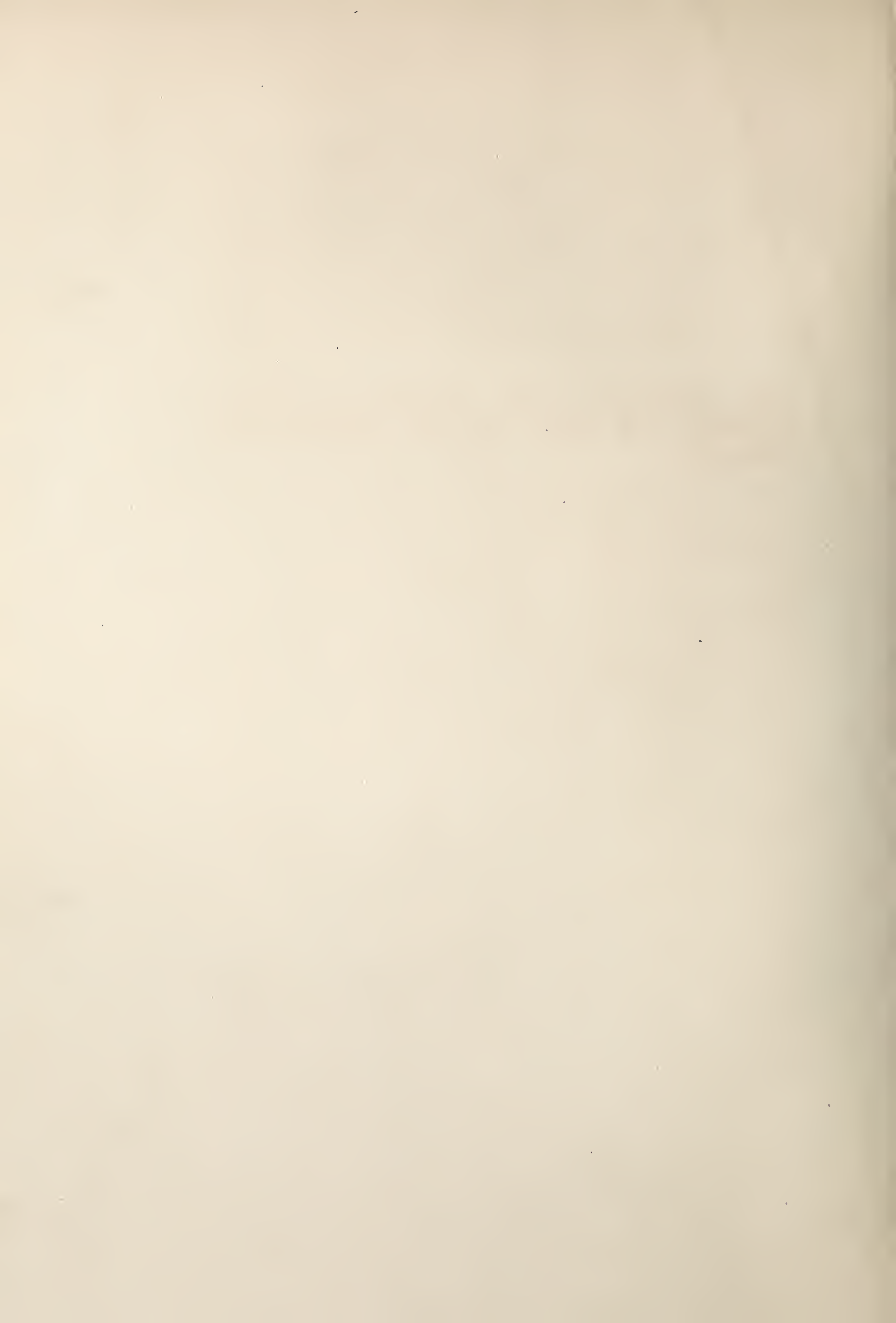
Der Mann, der sich zunächst diesen Erfolg versprach, war Essenwein selbst und so arbeitete er an seinem Werke mit innerster Liebe, mit Hingebung, mit Leidenschaft. Es war geradezu berückend, ihn in dieser Begeisterung seine Absichten an Ort und Stelle auseinandersetzen zu hören. Als aber das Werk fertig war, wollte er nichts mehr davon wissen; die Erwartungen der mit geistigem Auge gesehenen Farbenwirkung hatten sich nicht erfüllt. Die Ursache davon liegt aber auch hier wieder in der modernen maschinellen, fabriksmässigen Herstellungsart. Essenwein hätte nicht nur alle Figuren und Decorationen zeichnen, alle Farben angeben müssen, sondern er hätte selbst den Pinsel ergreifen, sich etwa nur einen oder zwei geeignete Gehilfen suchen, an diese einzige Arbeit seine Lebenszeit daranwenden müssen. Alles das, was in unserer fieberhaft rasch producirenden Zeit nirgends geschieht und nirgends geschehen ist, das gelang hier zu Kreuzenstein. Was bei den genannten Arbeiten dem leitenden Künstler vorschwebte, hier wurde es erreicht, und zwar offenbar mit förmlich spielender Leichtigkeit, weil alles ebenso naiv, ebenso der reinen Empfindung folgend, in nothwendiger Musse gemacht wurde, wie bei den Werken der Alten. Zur näheren Begründung nur ein Beispiel.

Die Gewölbszwickel über dem Hochaltar enthalten feines Goldlinien - Ornament auf blauem Grunde. Diese Idee, in gewöhnlicher, moderner Fabriksmanier ausgeführt, gäbe, trotzdem sie gut ist, ein widerwärtiges Resultat, wie zahllose goldbesternte Blaugründe auf modernen Kirchengewölben bezeugen. Der blaue Grund würde einförmig gestrichen, wobei die Fleckenlosigkeit der Stolz des modernen Handlangers wäre; die Verzierung würde glatt in Vergoldung darauf



W. BURGER, K. U. K. HOF-PHOTOGRAPH, WIEN

PFAFFENSTUBE IN KREUZENSTEIN



gesezt, wobei die Spiegelung in einer gewissen Beziehung blenden, nach anderer das Gold aber gar nicht wirken würde.

In Kreuzenstein wurde das Blau verschieden gedämpft, theils ins Grünliche, theils ins Weisse und vom Dunkelsten beim Schlussstein beginnend, bis zum Lichtesten herunter abgetönt; ausserdem mittelst Schablonenschnitten die richtige Grösse, Stärke und Raumfüllung der Ornamentirung ausprobirt und für dieselbe dann vorher ein Wachsgrund aufmodellirt und nach allen Seiten gebuckelt und gefurcht, so dass die vergoldeten Striche nach allen Seiten hin einen milden Goldschimmer werfen und überall gleichmässig sichtbar bleiben.

DIE ZUKUNFT DER KUNSTGEWERBE-MUSEEN ❧ VON FRANZ WICKHOFF-WIEN ❧



NGESICHTS der neuen Richtung der Ornamentirung und Formengestaltung, die nun überall durchdringt, drängt sich die Frage auf, was mit den Vorbildersammlungen geschehen soll, die unsere Gewerbemuseen füllen, wegen deren diese Museen errichtet wurden. Der neue Stil, der seine Ornamente frei aus der Natur schöpft, der seine Constructionen dem Bedürfnisse anpasst, braucht sich nicht ängstlich umzusehen, wie die Griechen in alter Zeit einen Topf bemalten, wie die Italiener des XVI. Jahrhunderts ihre Stühle bauten, oder wie die Perser und Inder ihre Wände belegten. Er ist selbst ein historisches Product, wie es die Antike war, wie die Gothik oder die Renaissance aus den Bedingungen des modernen Lebens, aus der Entwicklung der modernen Kunst erwachsen und völlig auf sich selbst gestellt. Nur ist er so neu nicht als er jetzt, wo er die Welt erobert hat, erscheinen will.

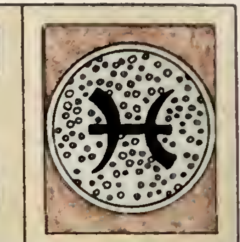
Suchen wir nach seinen Wurzeln in England, wo er aufwuchs, so müssen wir gar tief graben; denn es ist nicht zu leugnen, dass er dort in der Mitte des vorigen Jahrhunderts schon wie ein schönes schlankes Bäumchen voll früchteverheissender Blüten stand. Der neue Stil ist ein englischer Stil, wie die Antike ein griechischer Stil war, wie die Gothik ein französischer, wie die Renaissance ein italienischer. Auch im Alterthum oder im Mittelalter und am

Beginne der neuen europäischen Cultur hatte sich der Stil, der der herrschende für alle civilisirten Völker werden sollte, immer wieder von einem Centrum ausgebreitet, war von einem Volke, wenn man so sagen darf, erfunden worden, war ausgewandert und hatte sich fremden ethnischen, klimatischen und socialen Bedürfnissen unterworfen oder angeschmiegt. Dürfen wir uns wundern, wenn sich heute, wo durch täglich sich häufende technische Erfindungen das moderne Leben umgestaltet wird, wo neue sociale Probleme, fast der einzige Gegenstand der Politik, Lösung suchen und nach Lösung drängen, wo alles darauf deutet, dass eine neue Periode der europäischen Geschichte begonnen hat, dürfen wir uns wundern, sage ich, wenn sich heute das alte Phänomen der Stilbildung wiederholt, wenn wir wieder einen nationalen Stil durch die ganze Welt wandern sehen, überall freudig, ja mit Enthusiasmus aufgenommen. Die Bewegung war nicht von den Gewerbemuseen und nicht von den Kunstschulen ausgegangen, wo überall, während die neue Richtung Künstler und Kunstfreunde schon mächtig anzog, noch die Tendenzen der vorausgehenden Periode mit ihrem Nachempfinden alter Stilarten sorgfältig gepflegt wurden. Sie war von der grossen Kunst ausgegangen, vor allem der Malerei, die in unseren Tagen wieder so herrlich aufblühte, wie nicht seit den Tagen Rembrandts und Velasquez'; ihr war die hohe Entwicklung der Technik begegnet, die bei ihren Eisenconstructionen, bei ihrem Schiffsbau und bei ihren Eisenbahnen die alten Stilgebilde nicht mehr brauchen konnte. In England, wo die moderne Malerei schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Hogarth ihren Begründer gefunden hatte, in England, von wo aus sich die grossen technischen Erfindungen verbreiteten, hatte man schon zu einer Zeit, wo im übrigen Europa der Zopfstil und das Rococo Geräth und Möbel im Sinne der herrschenden Baustile umgebildet hatte, diese Formen wenig beachtet, sondern zuerst das Möbel den modernen, sich eben bildenden Bedürfnissen entsprechend construirt und dann im Laufe dieses Jahrhunderts eine Umbildung aller Geräthe und Ornamente durchgeführt. So kann sich das Jahrhundert an seinem Ende eines neuen einheitlichen Stiles in hoher Kunst und in angewendeter Kunst erfreuen, der wie in den alten Hochzeiten der Geschichte wieder die Künstler und das geniessende Publicum zu einer grossen begeisterten Gemeinde vereinigt.

Da wird es nun überall dort, wo man in den Kunstgewerbemuseen hinter der modernen Bewegung zurückgeblieben war, nöthig sein, die Sammlungen im Sinne dieser Bewegung zu ergänzen. Es wird für jeden einzelnen Zweig der Kunstindustrie die Akme, die reichste Blüte







FEBRUAR

1.	DIENSTAG	IGNATIUS		
2.	MITTW.	MAR. LICHTM.		
3.	DONNERST.	BLASIUS		
4.	FREITAG.	VERONIKA.		
5.	SAMSTAG.	AGATHA.		
6.	SONNT.	SEPTUAG.		
7.	MONTAG	ROMUALD.		
8.	DIENSTAG	JOH. v. MATHA.		
9.	MITTWOCH	APOLLONIA.		
10.	DONNERST.	SCHOLASTIKA.		
11.	FREITAG.	EUPHR. ADOLF.		
12.	SAMSTAG.	EULALIA		ERSTAUFFÜHR. D. VOLKSHYMNE
13.	SONNT.	SEXAGES.	☾	
14.	MONTAG.	VALENTIN.		
15.	DIENSTAG	FAUSTINUS.		
16.	MITTWOCH	JULIANA.		
17.	DONNERS.	DONATUS.		
18.	FREITAG	SIMEON.		
19.	SAMSTG.	MANSUET.		
20.	SONNT.	QUINQUAG.	●	
21.	MONTAG.	ELEONORA.		
22.	DIENST.	FASTNACHT.		
23.	MITTW.	ASCHERM.		
24.	DONNER.	MATHIAS.		
25.	FREITAG.	WALBURGA.		
26.	SAMTAG.	MELCHTILD.		
27.	SONNT.	1. INVOC.		
28.	MONTAG.	ROMANUS	☽	



28 TAGE HORNUNG 28 TAGE

Matthaeus · bricht's · Eis ·
Find't · er · keins, so
macht · er · Eins.

Wenn · im · Hornung · die
Mücken · schwärmen · muss · man
im · März · die · Ohren · wärmen.


WAS·DES·BÜRGERS FLEISS·GESCHAFFEN, SCHÜTZE·TREU·DES KRIEGERS·KRAFT·
MIT DES GEISTES HEITREN WAFFEN SIEGE·KUNST·UND WISSENSCHAFT &c.
12. FEB.
KAISERLIED
1796.
GOTT · ERHALTE·
GOTT·BESCHÜTZE·
UNSERN·KAISER·UNSER·LAND.



in seiner neuen Entwicklung aufzusuchen sein, mag sie, wie bei den Möbeln in das England des vorigen Jahrhunderts oder wie in der Keramik in das moderne Holland und Dänemark fallen; die besten Muster in jedem Zweige müssen aufgesucht und als Typen vorgeführt werden.

In der Mitte dieser Bewegung war ein merkwürdiges kunstgeschichtliches Ereignis eingetreten. Die ostasiatische Kunst, wie wir jetzt durch Forschungen hervorragender Gelehrter wissen, hatte sich ursprünglich gerade so wie die abendländische durch Anregungen der griechischen Kunst entwickelt. Im fünften und vierten Jahrhundert vor Christus und wohl auch noch in der römischen Kaiserzeit waren griechische Muster über Indien in den fernen Osten gewandert, dann war der Zusammenhang unterbrochen worden und die Kunst hatte sich erst in China, dann in Japan selbständig weiter entwickelt. Mit Staunen sahen die Künstler, die in London und Paris an der Spitze der modernen Bewegung standen, in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts, dass Vieles, was sie anstrebten, die Japaner schon geleistet hatten, dass die Japaner, ein Volk von so feinem Kunstsinne wie nur immer die alten Griechen, der europäischen Kunstbewegung vorausgeeilt waren und sich die Fähigkeit durch alle Zeiten gewahrt hatten, ihre Schmuckformen direct aus der Natur zu holen. So waren die beiden Kunstströme, der europäische und der ostasiatische, wieder in ein Bett zusammengelaufen. Die ostasiatischen Sammlungen der Gewerbemuseen werden überall auszugestalten sein, damit diese eigenartige Entwicklung der japanischen Kunst begriffen werde und weiter anregend wirke.

Die Bedeutung, die für alle diese Bestrebungen das schöpferische Individuum hat, das in die Natur hineingreift und sich aus ihrer breiten Fülle die Muster zur künstlerischen Gestaltung holt, wird die Kluft, die gerade die abgelaufene Periode der Nachahmung historischer Stile zwischen Künstlern und Kunstgewerbetreibenden unnöthig erweitert hatte, wieder schliessen, wenn die führenden Geister der modernen Kunst, die modernen Maler, wie es schon in London, in Glasgow, in Paris und zum Theile auch in München geschieht, zu den Aufgaben der angewendeten Kunst herangezogen werden. Die Folgen werden überraschen. Niemand ist vielleicht so sehr mit dem mütterlichen Boden verwachsen, auf dem er entstanden, als der wahre Künstler. Darum reden wir von einer florentinischen und venezianischen Schule, von einer Schule von Nürnberg und Augsburg, weil gerade in den grossen Meistern, die diese Städte erzeugten, der heimatliche Geist, der Genius des Ortes, wie ein guter Dämon lebte, der ihnen seine Erfindungen eingab. So wird sich unter Einwirkung der

Künstler, und es ist das ja bereits vielfach geschehen, der neue Stil überall der heimatlichen Weise nach etwas verschieden ausgestalten, und bei aller Gleichheit der Tendenz wird ihm wie in den vergangenen Jahrhunderten eine schöne Mannigfaltigkeit erst den rechten Wert verleihen.

Dabei kommt nun zu Tage, dass wie in England, so auch aller Orten die Elemente für sinngemässe Construction und für zartes Naturempfinden vorhanden waren; sie sind nur zurückgedrängt worden, und man wird bei geschicktem Sammeln die heimischen Beispiele für die Entwicklung auffinden, sie den bestehenden Sammlungen angliedern, damit sie im heimischen Sinne weiter anregend wirken können.

Dann ist doch jede Nation, jedes Land, ja jede Provinz schon durch ihre verschiedenen Bodenerzeugnisse auf gewisse Techniken gewiesen. So hat zum Beispiel in den waldreichen Alpenländern immer die Holzschnitzkunst geblüht und Österreich ist voll von kirchlichen und weltlichen Schnitzwerken, die, oft von Künstlern höchsten Ranges ausgeführt, in Gold und bunten Farben schimmern. Auch Wien stand immer unter dem Banne dieser Holzbildnerei. Ein österreichisches Museum kann durch geschickte Auswahl auf diesen Mittelpunkt des Kunsttreibens in den österreichischen Provinzen hinweisen, in Originalen und Nachbildungen die jahrhundertlange Bedeutung dieses Kunstzweiges erläutern, der von dem Altar Pachers in St. Wolfgang, dem bedeutendsten Werke der deutschen Plastik, bis zu den Consolen und Panneaux der Rococo-Schlösser führt.

Diese österreichische und die sich anschliessende bayerische Holzschnitzerei, die leider noch zu wenig gewürdigt und bekannt gemacht sind, übertreffen an Technik und künstlerischer Durchbildung alles, was anderswo in dieser Art gemacht wurde, und stehen thurmhoch über der einförmigen Decoration am prachtliebenden französischen Hofe. Eine solche Sammlung von heimischen Holzschnitzereien würde die Vertreter der modernen Richtung auf diesen im Volke ruhenden Schatz hinweisen, den Wetteifer erregen, durch seine erprobte Technik belehren, so dass in Österreich wieder ein Kunstzweig erblühen könnte, der einzig und weil anderswo der natürliche Nährboden, der in der jahrhundertlangen Übung liegt, fehlen würde, unnachahmlich wäre. Das nur als Beispiel. So wird sich bei der Fortentwicklung der Aufgaben die heimische Tradition und das heimische Bedürfnis von selbst in den Mittelpunkt stellen. Man wird dann nicht mehr nach rhodischen Tellern oder spanischen Schüsseln haschen, als wären sie der Betrachtung allein wert, sondern auf das, was unsere Väter geschaffen, stolz zurückblicken, und ihnen nicht durch Nachahmung, sondern durch

neue, unserer Zeit entwachsene Schöpfungen würdig zur Seite zu treten suchen.

Die Kunstgewerbemuseen waren überall auf geschichtlicher Basis gegründet worden, aber nicht so, dass man an eine Weiterentwicklung der damals bestehenden Kunstformen gedacht hätte. Sondern, bei aller Wandlung und Ausdehnung des Geschmackes der Winckelmann-Lessing'schen Periode gegenüber, hatte man von ihrer Grundidee, dass es musterhafte Kunstzeiten gab, die man einfach nachzuahmen hätte, nicht abgelassen. Hat sich heute sogar die Pflege der Geschichte als Wissenschaft völlig geändert, bleibt man nicht mehr bei den Staatsactionen stehen, sondern sucht man durch ausgedehnte Untersuchung aller historischen Lebensäusserung, der geistigen wie der wirtschaftlichen, ein tieferes Eindringen in vergangene Zeiten zu erlangen, so darf auch die Kunstgeschichte nicht stehen bleiben, nicht als Künstlergeschichte und Geschichte der Stilarten weiter behandelt werden, sondern sie muss sich, und dazu ist ja aller Orten der Anfang schon gemacht, zu einer allgemeinen Formengeschichte ausweiten. Da müssen die Kunstgewerbemuseen eintreten, wo seit lange schon für solche Formengeschichte das Material aufgespeichert wurde. Wollen wir logisch und sachlich vorgehen, so muss sie dies mit der Behandlung der Formengeschichte in den einzelnen Ländern beginnen. Dazu wurde im Österreichischen Museum in Wien auf breitester Basis der Grund gelegt. In dem letzten stillen Lustrum dieser Anstalt, als man es immer wieder verschoben hatte, der neuen Kunstrichtung Rechnung zu tragen, hatten zwei der Beamten des Museums, Custos Masner und Professor Alois Riegl, den Plan gefasst, eine grosse Formengeschichte, wie sie sich auf österreichischem Boden abgespielt hat, zu schreiben. Sie haben sich mit namhaften Gelehrten verbunden, alle Hindernisse, die ihnen in den Weg gelegt worden, besiegt, und sind, unterstützt von dem gegenwärtigen Unterrichtsminister, der die Wichtigkeit dieser Aufgabe sogleich erkannt hatte, nun an der Arbeit, die antike Periode und die Periode der Völkerwanderung zu behandeln. Wird sich die Durchforschung der späteren Jahrhunderte und Stilperioden dem Begonnenen anschliessen, so wird man immer trachten müssen, die Sammlungen des Museums als den Mittelpunkt zu erhalten, von dem sich diese Studien weiter ausbreiten. Mit dieser That hat sich das Österreichische Museum an die Spitze aller ähnlichen Anstalten gestellt, denen es damit die Wege gewiesen hat. Ist einmal die zunächstliegende Aufgabe, den neuen Stil in Österreich zu recipiren und fortzuentwickeln, gelöst, und es ist zu hoffen, bei der Energie, mit der sie angegriffen, dass ihre Lösung bald gelingen wird, dann steht

das Museum geschult da für die Lösung einer anderen grösseren Aufgabe. Im grossen und im kleinen wird es berufen sein, die Geschichte der Heimat und ihrer Erfindungskraft zu erläutern und so in Verfolgung der Absicht zu wirken, in der es gegründet ist, als Bildungsstätte für das Volk im edelsten Sinne.

FELICIAN VON MYRBACH — VON H. E. VON BERLEPSCH-MÜNCHEN



LLES Illustrationswesen, auch scheinbare Abnormitäten, wie sie unsere Tage aufzuweisen haben, bietet ein Spiegelbild der künstlerischen Zeitanschauung, denn der Ursprung wird der Hauptsache nach stets in der Malerei zu suchen sein. Das Wirkungsfeld indessen ist ein ungleich grösseres; denn das bedruckte Blatt fliegt in alle entlegenen Erdenwinkel, weit weit hinaus über den ziemlich engen Rayon, innerhalb dessen Ausstellungen und Galerien ihren Einfluss fühlbar machen. Ohne hier näher auf eine auch noch so kurze Entwicklungsgeschichte des Illustrationswesens einzugehen, kann doch der Unterschied nicht unbetont bleiben, den der Stand der heutigen „Schwarz-Weisskunst", wo es sich um Massenauflagen handelt, gegenüber den gleichen Resultaten aufweist, wie sie noch vor wenigen Decennien die Welt befriedigten oder zu befriedigen suchten. Hier spricht ein Factor mit, der bei der Malerei völlig in Wegfall kommt: Die Verbindung zwischen eigentlich künstlerischer Arbeit und den Erfindungen auf dem Gebiete der Vervielfältigungsarten jeglicher Gattung. Die letzteren ermöglichen heute ein directes Umsetzen der künstlerischen Arbeit in Druckbereitschaft, ohne dass erst eine Mittelsperson, von der unter Umständen das völlige Gelingen oder Misslingen abhängig ist, zur Mitarbeiterschaft herangezogen wird. Der Kupferstecher, der Holzschneider, der Lithograph waren in den weitaus meisten Fällen die Vermittler zwischen dem Urtext, wenn ich so sagen soll, und dem Lesebegierigen. In ihre Hand war, ihrer Befähigung entsprechend, das Wohl oder Wehe des künstlerischen Originals gelegt. Sie waren und sind imstande, den künstlerischen Gehalt einer Arbeit bis zum Nullpunkte herabzudrücken; ebenso kann durch ihre Hand das Geringe und das Mittelgut auf eine Stufe gehoben werden, die es „präsentabel"

macht. Was hing, ganz abgesehen vom Xylographen, allein schon davon ab, wie z. B. die zeichnerische Übertragung auf den Holzstock



Studie aus Dalmatien

vor sich ging. War der erfindende Künstler — und das ist bei sehr vielen der Fall gewesen — nicht in der Lage, sein Werk selbst für den Holzschneider in die entsprechende Zeichen-Technik zu übertragen, so ging seine Arbeit vor dem Drucke durch die Hand zweier Interpreten. Was dann von individueller Ausdrucksweise übrig blieb, hing rein nur von diesen beiden ab. Seit die Photographie hier überall eingriff, ist es wesentlich anders geworden. Sie gibt die Handschrift so wie sie ist, nicht besser, nicht schlechter, vielleicht oft etwas abgeschwächt (davon später), sie ist zum zwingenden Umstand für das Facsimile geworden. Sie hat aber nicht bloss nach dieser Seite eine Umwälzung fundamentaler Art nach sich gezogen, sie hat auch in unzähligen Fällen den Künstler selbst, ob er es wollte oder nicht, in neue Bahnen gedrängt.

Über den guten oder gegentheiligen Einfluss der Photographie auf die Kunst im allgemeinen sich auszulassen, ist dies nicht der Ort. So viel steht fest, dass sie dem illustrirenden Künstler, und mit diesem haben wir es hier in allererster Linie zu thun, zu ungleich schärferer Beobachtung der Wirklichkeit zwang, als sie früher gang und gäbe war. Freilich, ein Menzel zeichnete seine Illustrationen zum Leben Friedrichs des Grossen schon mit einer sozusagen photographischen Schärfe, lang ehe die Camera in den Dienst des Illustrators trat. Aber Menzel war eben Menzel und neben ihm gab es keinen anderen von gleich scharfem Beobachtungsvermögen für die gesammte Erscheinungswelt. Heinrich Lang, der geniale Zeichner, stellte Bewegungsmomente am Pferde fest, deren Richtigkeit später durch die Momentphotographie erwiesen wurde, indes sind solche Fälle äusserst selten geblieben. Das künstlerische Benützen der Photographie erst hat zu manchem geführt, was vordem einfach nicht existirte; es hat vor allem den Anstoss zu einer verallgemeinerten Präcisirung der Form gegeben und damit die Ansprüche speciell im Gebiete des Illustrationswesens nach vielen Seiten hin erhöht. Wir geben uns heutzutage, zumal wo es sich um ganz concrete Erscheinungen handelt, nicht mehr mit dem „ungefähr so“, wie es noch vor dreissig Jahren genügte, zufrieden; wir verlangen scharfe Charakteristik und wäre sie auch nur durch ein paar Striche gegeben, wir verlangen sie selbst da, wo kein actueller Gegenstand vorliegt. Was andere Zeiten durch die unausgesetzte Schulung des Auges erreichten, wir gewannen es — ein wenig schmeichelhaftes Factum — wieder durch die Vermittlung des maschinellen Sehens. Daraus ist nach und nach eine Rückwirkung auf das künstlerische Sehen (starke Individualitäten gingen natürlich trotzdem ihre eigenen Wege, indes sind sie ja „Ausnahme-Fälle“) überhaupt entstanden, die den diesbezüglichen

Producten unserer Zeit — litterarische nicht ausgenommen, denn auch da spielte die photographische Wiedergabe ihre Rolle — einen ganz bestimmten Stempel aufdrückt. Man sehe illustrirte Zeitschriften der Fünfziger- und Sechziger-Jahre gegenüber den Leistungen unserer Tage an. Der Unterschied im Sehen und in der Wiedergabe des Gesehenen muss dem schlichtesten Verstande auffallen. Was für wesentlich andere Anschauungen über die Bewegungen von Mensch und Thier haben sich entwickelt gegenüber den früheren! Es sei nur an das eine Factum erinnert, dass manche neuere Reiterstatuen Bewegungen zeigen, die sich an der Hand fortlaufender Momentaufnahmen, wie sie z. B. Anschütz machte, als durchaus falsch erwiesen, so dass wenn z. B. eine Schrittbewegung dargestellt werden sollte, sie in der That einen bestimmten Moment des Galoppes — freilich unfreiwilligerweise — darstellt.*) So wenig nützlich die Photographie dem Unerfahrenen ist, der in erster Linie Zeichnen lernen sollte, ein so vortreffliches Erinnerungsmittel ist sie für den reifen Künstler geworden, der seine Erinnerung mit ihrer Hilfe wesentlich zu beleben imstande ist, sofern ihm nicht ein geradezu phänomenales Erinnerungsvermögen, wie es z. B. Böcklin besitzt, beschert wurde.

Es wurde vorhin gesagt, die Anwendung photographischer Proceduren gebe in manchem Falle trotz der Facsimile-Reproduction ein etwas abgeschwächtes Bild des Originals. Das ist in erster Linie da der Fall, wo tonige Zeichnungen in Tonwerte für Reproduction maschinell umgesetzt werden. Die manuelle Umsetzung, durch Holzschnitt, erlaubt die Wiedergabe aller Tonwerte, vom tiefsten sammtartigen Schwarz bis zum höchsten Licht. Das thut die Autotypie nicht, kann es nicht thun, aus rein technischen Gründen. Selbst ihr höchstes Licht bleibt, soferne nicht geschabt wird, Ton; ihre Tiefen aber bekommen nie die saftige Sattheit des mit Tusche oder Schwarz behandelten Originals. Ähnlich verhält es sich mit der Heliogravure, die ohne manuelle Nachhilfe selten ganz gute Resultate liefert. Das sind Schattenseiten der Reproductionsverfahren, ohne Zweifel. Indes hat

*) Der Amerikaner Muybridge hat nach dieser Seite hin eine ganze Reihe antiker Momente untersucht. Durch seine Feststellungen an der Hand solcher Suiten von Momentphotographien ist dargethan, dass hier die Thierbewegungen durchwegs richtig aufgefasst sind. Er sagt in einem seiner Vorträge: „Von all den antiken Reiterfiguren, die ich in Bezug auf die Richtigkeit des Bewegungsmoments, zu controliren imstande war, hat sich keine als fehlerhaft erwiesen, ebenso wenig jene der grossen Renaissance-Meister, wogegen die neueren Reiterstandbilder in dieser Hinsicht fast durchwegs grobe Fehler aufweisen. Das Reiterstandbild König Ludwig I. zu München z. B., das scheinbar eine ruhige Gangart des Pferdes zeigt, ist, wenn man der Sache auf den Leib rückt, eigentlich in einem Moment schärfster Carrière dargestellt — unfreiwillig, denn der Bildhauer wusste ganz einfach nicht, was er machte. Die beiden ruhig neben dem reitenden König hergehenden Pagen müssten, wenn sie wirklich Schritt mit dem Pferde halten wollten, rennen „wie besessen". Dies nur ein Beispiel.


Studie zu „Life of Napoleon“

hier die Anwendung der Farbe, das heisst des Farbendruckes wiederum Dinge erlaubt, wodurch dergleichen Unzukömmlichkeiten, zum Theile wenigstens, paralysirt werden. Eine etwas graue Tiefe gewinnt durch Überdruck von Blau, Roth, Grün ungemein, und so sieht man, vielleicht nicht in letzter Linie, aus den angeführten Gründen, heute bei der Buchillustration die Anwendung von farbigen Drucken weit häufiger als früher; ist es doch unter Anwendung von drei Tönen allein, Schwarz abgerechnet, schon möglich, eine riesige Erscheinungs-Steigerung zu erzielen. Dem Künstler ist also dadurch ein Weitergehen als es das „Schwarz-Weiss“ allein erlaubt, wesentlich erleichtert.

Durch die solcher Art gewonnene Erleichterung der Herstellung illustrativer Beigaben ist aber eine gewisse Gefahr erwachsen, welche direct den innerlichen Gehalt der künstlerischen Arbeit betrifft. Es gibt Verleger genug, die nicht nach den besonderen künstlerischen Neigungen des Illustrators fragen — und jeder hat doch mehr oder weniger solche — sondern im Geschick, womit ein Thema behandelt ist, die Befähigung erblicken, alles, sei es wess Inhalt es wolle, zu bemeistern. Wie heillos dabei neben das Ziel hinaus geschossen wird, davon erzählt keine Illustratoren-Erscheinung stärkere Stückchen, als jene, die man wie einen Halbgott ansah, Doré. Seine bestechende Mache half den Verlegern über alle Scrupel hinweg. Die Folge davon war eine ganze lange Reihe höchst unglücklich ausgefallener Dinge. Ist er mit seinen tollen Phantastereien in den Contes drolatiques von Balzac geradezu unübertrefflich, so wirkt seine Behandlung anderer Stoffe, deren volles Verständnis eine gewisse tiefe Empfindung an und für sich schon



Studie zu „Life of Napoleon“, Chasseurs de la Garde

voraussetzt, geradezu abstossend. Das nämliche wiederholt sich auch in anderen Fällen. Man möchte das Goethe'sche Wort: „Eines schickt sich nicht für Alle" hier beinahe umkehren und sagen: „Alles schickt sich nicht für Einen." Aber was fragt der Unternehmergeist nach solchen Dingen! „Vermagst Du Dich an den Autor und seine geistige Art anzuschliessen oder nicht, das bleibt sich gleich, wenn Deine Arbeit nur pikant (unter Umständen heisst es auch „züchtig", siehe deutsche Familien-Journale, oder „billig", siehe ebenda) ausfällt" — das ist leider, leider in den meisten Fällen die ausschlaggebende Anschauung der Verleger, die von ihrem Publicum das Gleiche halten, was der Theater-Director im Vorspiele zum Faust vom seinigen sagt. Man muthet dem illustrirenden Künstler in einem Athemzuge zu, sich dem Lyriker ebenso anzuschliessen als dem Dramatiker, die Figuren des Romanciers, der bestimmte Gesellschaftskreise schildert, ebenso präcis in den eigenen Beobachtungskreis zu ziehen, wie jene des Schilderers militärischer Vorgänge. Und zu dem allem muss er Landschafter sein, muss die architektonischen Formen aller Stile an den Fingern herzählen können, und muss obendrein schnell arbeiten! Wie viele Glückliche gibt es, die all diesen Dingen zu entsprechen vermögen?

FELICIAN VON MYRBACH ist einer der Wenigen. Die Zahl der von ihm gelieferten Arbeiten auf allen möglichen Gebieten ist eine unglaubliche, der Reichthum des dabei geoffenbarten Könnens steht damit auf gleicher Höhe. Den Schlüssel hierzu bietet vielleicht die Entwicklung des Künstlers, der eigentlich einem der Kunst weit abgewandten Stande angehörig, den nächstliegendsten, den strengsten Pflichterfordernissen ebenso nachzukommen wusste, als er dabei sein ideales Ziel im Auge behielt. Myrbach war Linien-Officier von Beruf, Künstler von Geburt. Der letztere behielt die Oberhand, ohne dass der erstere einfach ohneweiters hatte fallen gelassen werden können. Aus solch widerstreitenden Lebensumständen pflegen gewöhnlich andere Resultate hervorzugehen als da, wo das vorgesteckte Ziel die einzige Richtschnur abgibt, zumal wenn obendrein die materielle Frage des Lebens keine Schwierigkeiten beut.

Es ist eine nicht zu leugnende Thatsache, dass der weitaus grössere Zugang zu jenen Berufskreisen, die man später mit mehr oder weniger Recht „Künstler" nennt, sich nicht aus Elementen zusammensetzt, an denen eine gute Vorbildung starke Spuren hinterlassen hat. Das sind Umstände, die selbst dem Höchstbeanlagten zeitlebens anhaften bleiben und seinen Arbeiten, ohne dass er es selbst merkt, ein gewisses unverwischbares Timbre geben. Freilich liegt die



Marché aux fleurs, Paris

Zeit nicht weit zurück, wo es beinahe als Programmnummer wahren Künstlerthums galt, alles was ausser dem Bereiche des Pinsels liegt, mit einer gewissen Verächtlichkeit zu behandeln, ja mit einer gewissen Ungeschliffenheit und Bildungslosigkeit zu kokettiren. Dass in solchen Kreisen Künstler nicht grossgezogen werden, denen sich der Horizont stetig erweitert, ist klar. Hat Sir Joshua Reynolds in seinen akademischen Reden auch manchmal Dinge gesagt, die wir heute durchaus nicht mehr bedingungslos unterschreiben würden, in Bezug auf das, was er vom Einflusse wirklicher Bildung auf die Kunst und deren Vertreter sagte, wird er immer Recht behalten.

Was die Entwicklung unseres Künstlers betrifft, so lässt man ihm wohl am besten selbst das Wort. Er schreibt an den Verfasser dieser Zeilen:

„Geboren bin ich im Februar 1853 in einer kleinen galizischen Stadt,* deren Orthographie mir heute noch immer bei Ausfüllung eines Polizei-Meldezettels die grössten Schwierigkeiten macht, woraus zu entnehmen, dass ich kein Pole, sondern von deutscher Herkunft bin. Schon im neunten Jahre wurde ich zur militärischen Laufbahn bestimmt, trat mit elfen dann in das Hainburger Cadetten-Institut, wurde jedoch schon zwei Jahre vorher von einem Feuerwerker (mein damaliger Meister ist heute General) zu den militärischen Studien vorbereitet. Das war gewiss gründlich und gut gemeint und dennoch gründlich verfehlt. In Hainburg fungirten als Aufseher und Erzieher — — k. k. Feldwebel. Einen davon, dessen Erscheinung jeden herausgefordert hätte, zeichnete ich. Man erwischte die Zeichnung und schleppte mich vor den Inspections-Officier, der die Klage des Feldwebels anhörte, dann laut auflachte, die Ähnlichkeit des Conterfeis mit dem Original lobte und das Heft unter den Officieren der Anstalt circuliren liess. Vor allem der Zeichenlehrer nahm ein

* Das Städtchen heisst Zaleszczyki.

grosses Interesse an der Sache, und ich war damals schon fest überzeugt, dass dies mein eigentlicher Beruf sei. Weiter also drei Jahre Hainburg, dann vier Jahre Wiener-Neustädter Militärakademie. Gelernt musste werden und eigentlich hatte ich das grösste Vergnügen, wenn ich strafweise mit meinen Kameraden nicht zum Spielplatze gehen durfte. Dann war ich ja allein im weiten Classensaal und konnte schmieren und componiren, dass es nur so eine Freude war. Im Jahre 1871 wurde ich als Lieutenant in ein Jäger-Bataillon ausgemustert, kam in die Nähe Wiens in Garnison und erinnere mich noch lebhaft an die wonnigen Stunden, welche ich verbrachte, als ich infolge eines Stiefeldruckes während dreier Wochen das Zimmer hüten musste. Da konnte ich doch ungestört malen. Der Dienst liess mir übrigens immer Zeit übrig, in der ich meiner Neigung nachzugehen Gelegenheit fand. Auf der Wache wurde immer gezeichnet, und als ich im Sommer 1872 an das Militär-Geographische Institut berufen wurde, bot sich mir gleichzeitig Gelegenheit, als „Gast“ in die Wiener Akademie der bildenden Künste einzutreten. Der Dienst beanspruchte nur die eine Tageshälfte. Ich zeichnete nach dem Act unter Professor Eisenmengers Leitung, in dessen Specialschule, obschon gleichzeitig noch Officier, ich später Aufnahme fand. Dieser glückliche Zustand nahm ein Ende, als ich im Jahre 1875 nach Dalmatien commandirt, wieder echter, rechter Truppenofficier wurde. In Spalato richtete ich mir für die langen Winterabende einen kleinen Actsaal ein. Mit zahlreichen kleinen Petroleumlampen, an einem von der Decke niederhängenden Stricke befestigt, wurde die Beleuchtungsfrage gelöst. Meine Modelle waren Jäger, die mit ihrer Thätigkeit nach dieser Seite hin manchen schlechten Witz verbanden. Glücklicherweise war die Sache dem Commandanten nicht nur kein Dorn im Auge, er interessirte sich vielmehr für mein Streben und munterte mich auf. So konnte ich, abgesehen von den abendlichen Studien nach dem Nackten, auch sonst eine Masse von Natur-Studien in diesem so eigenartigen, oft über alle Massen farbenprächtigen Lande machen. Das Jahr 1878 brachte den Feldzug gelegentlich der Occupation Bosniens und der Hercegovina. Ich machte ihn mit, wurde bald nachher als Zeichen-Lehrer an die Wiener Cadettenschule berufen und trat nun abermals bei Eisenmenger ein. Da entstand mein erstes Bild „Die Feuerlinie des 19. Jäger-Bataillons im Gefechte von Kremenac“. Das Bild, obwohl im Künstlerhause sehr hoch gehängt, wurde vom Kaiser bemerkt und sogleich angekauft, natürlich auch in den Blättern besprochen. Der unerwartete Erfolg machte mich während zweier Tage förmlich krank. In der Specialschule des Thier-



Studie aus Völkermarkt

malers Huber trieb ich dann speciell Pferdestudien und malte daneben ein Bild „Episode aus der Einnahme von Sarajewo“, ohne Pferde notabene. Das Bild war weniger gut als das erste. Ich verliess dann Wien und zog im Spätjahre 1881 nach Paris, um dort drei Jahre zu bleiben. Schon nach einem Jahre wollte ich zurück, aber ich hatte kein Geld, blieb also, und zwar — sechszehn Jahre dort. 1883 stellte ich im Salon ein grösseres Bild „Am Boulevard St. Michel“ aus und hatte Erfolg. Es war damit indes noch etwas verbunden, das geradezu ausschlaggebend für mich wurde. Ich lieferte nämlich für den illustrirten Katalog eine Zeichnung; nun kamen mit einemmale Illustrationsaufträge, und zwar bald in solcher Menge, dass ich zum Malen keine Zeit mehr fand. Im „Paris illustré“ erschienen die ersten solchen Arbeiten, dann aber kamen Bücher, Bücher und wieder Bücher dran. Das ist etwa, was ich von mir selbst zu berichten habe“.

Im October 1897 wurde der Künstler als Professor an die Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums berufen, hat mithin sein Domicil wieder und hoffentlich endgiltig in der Heimat aufgeschlagen.

Myrbach ist der „Self made man“ im besten Sinne des Wortes, eine Natur, die sich durch nichts irre machen liess und mit einer Zähigkeit und Ausdauer ohnegleichen seine Zeit ausnützte, seiner Kraft die rechten Wege selbst bahnte. Er wusste nichts von jenem „laisser aller“, das so manchem als die unbedingte Begleiterscheinung künftigen Künstlerthums dünkt. Dass rastloses Arbeiten allein zum Ziele führe, ist eine Wahrheit, die leider so vielen gerade in jenen Jahren verborgen bleibt, wo die Natur am andauerndsten Anstrengung erträgt, und wo das Fundament gelegt werden muss, das sich in späteren Jahren nur schwer oder gar nicht mehr legen lässt. Vielleicht, wahrscheinlich sogar, ist es für Myrbach ein Glück gewesen, dass er den akademischen Drill nicht von A bis Z durchgemacht hat, sondern ein gut Theil der Zeit ganz und gar nur auf seine eigene Beobachtungsgabe verwiesen war. Dadurch wurde er selbständig. Er hat nicht durch die Brille eines anderen, sondern mit eigenen, mit kerngesunden Augen sehen gelernt. Er hat keine Schulbilder gemalt, denen man auf die Entfernung hin schon den Einfluss des Lehrers ansieht. Seine Haupterzieherin war die Natur. Wenn er seine Soldaten ausschwärmen, vorwärts springen, Deckung suchend sah, so sah er nicht bloss die Erscheinung im grossen Ganzen, er sah vielmehr die Körperbewegung in ihrer Ursächlichkeit; daher resultirte bei ihm schliesslich jenes leichte Concipiren und Arbeiten, das nur dem gegeben ist, „der versteht und rasch ergreift“. Das aber lernt man nicht im

Atelier allein — machten doch die griechischen Künstler ihre Studien auch hauptsächlich in der Palaestra und im Gymnasion. Dieses stete Beobachten, das zur zweiten Natur geworden, spricht sich deutlich in Myrbachs sämmtlichen Arbeiten aus. Es bildet zusammen mit den Erwerbsresultaten eingehender Einzelstudien den Grundstock seiner Ausdrucksweise. Er hat das völlige Erfassen einer Situation, die blitzschnelle Erkenntnis dessen, worauf es ankommt, zu einer unglaublichen Höhe gesteigert und dies allein befähigte ihn, in so vielseitiger Weise sich auszudrücken, als er es gethan. Er ist Zeichner, ja, aber überall drängt sich die malerische Empfindung, das Begreifen der Tonwerte in den Vordergrund, sonst wäre bei Ausführung seiner Arbeiten sicherlich nicht der Pinsel sein Lieblingsinstrument. Nicht als ob er etwa Scheu vor dem Strich, vor der präcisen, zugespitzten Ausdrucksweise hätte. Eine Unzahl seiner mannigfaltigen Studien landschaftlicher wie figürlicher Art hat er, den Stift in der Hand, vor der Natur gemacht. Hatte er aber auf diese Weise den Grundzug, das Wesentliche sich angeeignet, was hätte ihn dann abhalten sollen, das Erworbene in frei malerischer Weise zu geben? In der Kunst muss jeder selbst am besten wissen, was ihm taugt, alle Principienreiterei ist von Übel. Wie etwas gemacht ist, das bleibt ziemlich gleichgiltig, die Hauptsache ist, dass es gut gemacht sei und den Nagel auf den Kopf treffe.

Myrbach ist ein durch und durch moderner Künstler. Er geht in allererster Linie der Wesenheit der Sache auf den Grund, er betont bei aller malerischen Auffassung immer das Charakteristische, das Ausschlaggebende, wobei ihm ein Reichthum von Detailstudien der mannigfachsten Art zur Seite steht, der ihn aber nie dazu verleitet, sich ins Detail zu verlieren. Er weiss die Richtigkeit des Einzelnen stets dem Ganzen im wahren Verhältnisse unterzuordnen, weil er nie den Grundgedanken aus dem Auge verliert. Das allein schon hebt ihn hoch über das Durchschnitts-Niveau. Was hat er nicht allein an Uniformstudien aller Art zusammengebracht, die für Schilderungen aus dem Soldatenleben vergangener Zeit zur unumgänglich nothwendigen Bedingung wurden. Er hat daraus aber keine Requisiten-Malerei gemacht. Die menschliche Erscheinung in ihrer den zwingenden Umständen entsprechenden Art ist ihm immer Hauptsache geblieben. Das aber lernt man nicht wie das Abc, es ist vielmehr eine Parallel-Erscheinung zum Zuge des Charakters, der, allen hindernden Umständen trotzend, einem gesteckten Ziele zustrebte. Der weniger Starke bleibt am Einzelnen hängen, es wird ihm zum Bleigewicht, das er nicht abzustreifen vermag. Seine Arbeit sinkt herab zur Tiftelei.



Jesuitenkirche in Rom

Eine der ersten grösseren Illustrationsarbeiten, die Myrbach übertragen wurde, betraf Daudets „Tartarin de Tarascon“ (1887) und „Tartarin sur les Alpes“. Fürwahr, die Aufgabe war nicht leicht, handelte es sich doch nicht schlechtweg darum, gewisse vom Schriftsteller geschaffene Situationen einfach bildlich auszubeuten, sondern jenem durch beide Bücher sich ziehenden ebenso humorvollen, als satirisch scharfen Tone künstlerisch Ausdruck zu geben, darin jenes gewisse Etwas festzuhalten, was der Autor schon durch das Motto: „En France tout le monde est un peu de Tarascon“ als Grundzug seiner Arbeit charakterisirt hat, jenes bald schärfere, bald mildere Geisseln eines durchgehenden Charakterzuges einer ganzen Nation, der — nun, wie soll ich sagen — „im starken Auftragen“, das sich bis zum Karikaturenhaften steigert, besteht. Eine Art von modernem Don Quichote, im Grunde ein braver, aber überspannter Kerl, ist Tartarin unter Seinesgleichen nicht so sehr auffällig als überall da, wo er sich fremder Eigenart gegenüber gestellt sieht. Äusserlich fehlen ihm jene traditionell gewordenen Charakteristika, die den edlen Ritter von der Mancha komisch erscheinen lassen, ob er im Hemd oder Harnisch auftritt. Tartarin ist ein wohlgenährter Kleinstädter und macht sich erst zur Karikatur durch all das Zeug, womit er sich umgibt und womit er der eigenen Person Relief zu verschaffen bestrebt ist. Myrbach hat diesen Umstand in absolut richtiger Weise erfasst. Er outrirt nicht, wo es sich um den Helden der Geschichte handelt, er gibt ihn vielmehr in seiner komischen Bonhomie, voll von falsch aufgefasstem Heldenthume. Der Künstler hat in kluger Weise den Autor nicht zu übertrumpfen versucht, er accompagnirt ihn decent und lässt ihm die leitende Stimme. Die Register seines Könnens, die er da gezogen, sind nicht „surchargés“, nicht in bombastischer Weise betont.

Myrbach hat eine ganze Reihe weiterer Arbeiten Daudets mit Illustrationen geschmückt. Überall derselbe feine Zug des Verständnisses für den Autor, überall eine Liebenswürdigkeit der Arbeit, die

beim ersten Blicke für sich einnimmt. Es waren nacheinander die Werke: „Sappho", 1887, „Trente ans de Paris", 1887, „L'Immortel", „Femmes d'artiste" und „Jack", 1889, „Rois en Exile", 1890, „La Menteuse", 1893, „Les Mères" 1896, darunter einige wenige, wo er sich mit anderen



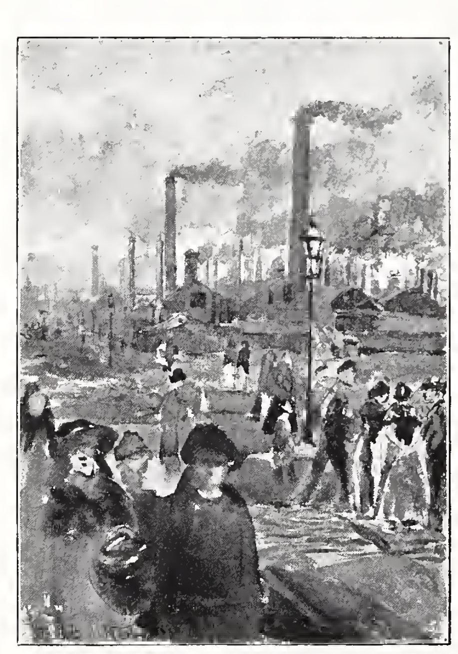
Bahnhof Charing Gross in London

Künstlern, so mit Rossi, in die Arbeit theilte. Daudet sagte einmal zu Myrbach: „Ich verlasse mich in jeder Beziehung auf Ihre Auffassung, denn mit den Büchern, welche von Ihnen illustrirt sind, habe ich immer Glück gehabt." Kein Wunder! Mit einem höchst seltenen Geschick des Vortrages verbindet Myrbach z. B. eine Kenntnis des Chic der Damenwelt, wie ihn selbst viele

französische Künstler nicht wieder zu geben wissen. Das will für einen Deutschen etwas heissen. Myrbach ist der Darsteller par excellence der Pariser Gesellschaft geworden.

Ins Jahr 1888 fällt die illustrative Bearbeitung von Victor Hugos „Notre Dame de Paris", der Geschichte jenes Zigeunermädchens Esmeralda, das schliesslich dem Henker in die Hände gerieth. Neben Myrbach waren Rossi, Bieler, Falguière dabei thätig. — Bedeutsamer als diese unter verschiedene Künstler vertheilte Arbeit ist eine andere, die ihm ganz allein zufiel. Es ist „Madame Chrysanthème" von Pierre Loti, jenes reizende Buch, in dem der geistreiche Marine-Officier Eindrücke und Erlebnisse während eines längeren Aufenthaltes in Japan schildert. Er heiratet für die Zeit seiner Anwesenheit ein Kind des Landes, um im stündlich directen Verkehr seine Kenntnis von Land und Leuten — die er übrigens auch in den „Japoneries d'automne" niedergelegt hat — möglichst schnell zu erweitern, die ihn zu dem Schlussresultate bringen: „A ce Japon, comme aux petits bons hommes et bonnes femmes qui l'habitent, il manque décidément je ne sais quoi d'essentiel. — On s'en amuse en passant, mais on ne s'y attache pas."

Der Wechsel der Scenen ist reich, überreich, immer wechselvoll, „toujours bizarre", immer gegensätzlich zu den Empfindungen eines Europäers. Diesen Stoff illustrativ zu bezwingen, ohne aus eigenem Augenschein schöpfen zu können, ist keine Kleinigkeit. Myrbach hat sich der Aufgabe glänzend entledigt durch Studien, die er an japanischen Bildern gemacht hat. Es gibt wohl kaum ein aussereuropäisches Volk, das unserem Verständnis durch bildnerische Werke aller Art so nahe gerückt ist, wie das japanische; ungezählte colorirte Bilderbogen und Bücher geben Aufschluss über Haltung, Tracht, Hauseinrichtung, Landschaft u. s. w. Für den Illustrator hiess es nun ganz einfach, sich völlig in diese Welt einleben, ihr die charakteristischen Seiten abgewinnen und daraus etwas Neues schaffen, was bei aller Festhaltung des Bezeichnenden doch dem entspricht, was der Europäer im weitern Sinne unter Illustration



Studie aus Leeds



Seebad Margate

versteht, denn das Verständnis für japanische Originale ist nicht in so weite Kreise gedrungen, als man vielleicht voraussetzen könnte. Myrbach hat hier ein Meisterstückchen geliefert. Sein Studienmaterial belebte sich, er sah mehr als lediglich das fremdländische Gepräge solcher Äusserungen. Man braucht nur eine Reihe kleiner landschaftlicher Bilder zu betrachten, so tritt das feine künstlerische Verständnis für diese uns so weit entrückte Welt deutlich hervor. Er copirt nicht japanische Originale, sonst wären seine Zeichnungen unfreier, vielmehr setzt er seine Pinselzüge hin, als wären sie vor der Natur entstanden.

Wiederum in eine ganz andere Sphäre hatte er sich bei dem 1889 erschienenen Romane von Edmont About „Tolla" einzuleben. Der Inhalt des seinerzeit viel besprochenen und mit Unrecht als ein Plagiat bezeichneten Werkes, dessen verrückter Einband-Umschlag in Relief-Sammet einen höchst merkwürdigen Begriff von dem gibt, was man in Frankreich für einen Luxusband hält, ist eine Geschichte aus der römischen Gesellschaft der Vierziger-Jahre unseres Säculums. Die höchst üppige illustrative und durchwegs in brillanten Holzschnitten (von Ch. Barbant, Ch. Baude, Clément Bellenger, Florian Pannemaker, Léon Rousseau und Ruffe) ausgeführte Ausstattung rührt — die reizenden Vignetten von A. Giraldon abgerechnet — durchwegs von Myrbach her, dessen ganz eminentes Können sich auch hier im glänzendsten Lichte zeigt. Gesellschaftsbilder, Familienscenen und dergleichen malerisch zu geben, ihre Alltäglichkeit von der interessanten Seite anpacken zu können, ist der Prüfstein künstlerischer Befähi-

gung oft in weit höherem Masse als die Darstellung pikanter oder dramatisch bewegter Sujets. Myrbach hat die Sache mit dem ihm eigenen Blick fürs Richtige erfasst und künstlerisch zu formen gewusst.

Es würde zu weit führen, sollten hier all die umfangreichen Arbeiten, die bald als Begleiter novellistischer Schöpfungen, zu Romanen (P. Bourget, „Mensonges“, „Cosmopolis“ u. s. w.), zu poetischen Werken (wir nennen hier die „Oeuvres complètes“ von François Coppée mit dreihundert Zeichnungen), zu Reise-Eindrücken (Sketches of England by Myrbach & Villars) oder zur Ausstattung von Jugendschriften (bei Hachette erschienen) entstanden, einzeln namhaft gemacht werden. Das ist Aufgabe eines Biographen, der sich detaillirt mit dem ganzen Lebenswerke des Künstlers befasst. Dagegen aber sei zum Schlusse in nachdrücklichster Weise jener Schöpfungen Erwähnung gethan, wo Myrbach ganz und gar in seinem Element ist, wo man so zu sagen auf Schritt und Tritt Reminiscenzen seines eigenen Lebens auftauchen sieht, jener Schöpfungen nämlich, wo aus ihm nicht der Interpret der Gedanken anderer spricht, sondern eigene Erfahrung. Es sind die Arbeiten des Soldatenmalers Myrbach.

So lange er zweifarbig Tuch trug, war sein Sinn, dachte er an Erreichung von künftigen Zielen, nicht in erster Linie darauf gerichtet, sich selbst einmal, den Federnhut auf dem Kopfe, die Linien der Regimenter entlang sprengen zu sehen. Und dennoch hat diese Zeit die allerstärksten Eindrücke bei ihm hinterlassen. Er kennt den Soldaten, wie ihn nur einer kennen kann, der selbst vom Handwerk ist und alles das mit durchlebt hat, was gerade für diese Welt eigenartig und bezeichnend ist. Wie viele Soldatenmaler gibt es, wie wenige sind aber darunter, deren Werken die künstlerische Wärme den Stempel des Selbsterlebten gibt. Mit Uniformen und Waffenstücken allein malt man noch keine leibhaftigen Soldaten, ebenso wenig wie man Marinestücke und Mariniers malt, wenn man sich an Schiffsmodelle halten muss und Statisten als Theerjacken herhalten müssen, die ebenso zufällig dazu kommen, den Matrosen zu spielen wie sie ein andermal zu einem Mönch, einem Landsknecht, einem Wilddieb oder einem Heiligen Modell stehen. Die naiven alten Meister malten die Belagerung von Jerusalem durch Titus oder ähnliche Dinge unbefangener Weise, indem sie da Karthaunen spielen und die römischen Centurionen im geschlitzten Wams des XVI. Jahrhunderts aufmarschiren liessen. Das war wenigstens wirklich naiv. Sieht man aber zuweilen gewisse moderne Soldatenbilder an, so spricht hieraus für jeden, der diese Atmosphäre einmal gründlich genossen hat, die volle Unkenntnis dessen, was den Soldaten ausmacht. Kaiser Wilhelm I.

soll einmal, als er eine grosse Leinwand, auf der eine Attake preussischer Kürassiere zu sehen war, sah, gesagt haben: „Stattliche Leute das, können auch tüchtig reiten, jeder für sich. Aber für so eine Attake würde ich mich bedanken. Das ist ja das reinste Tirailleur-Gefecht.“ Jeder Knopf, jede Schnalle, jede Borte sass am rechten Fleck und doch war's kein Bild, das soldatischen Begriffen entsprach. Das betrifft aber nicht bloss die Richtigkeit des „Taktischen“, es betrifft auch gar oft die Einzel-Erscheinung. Der eigentliche Soldat ist eine andere Erschei-



Auf den alten Wällen von Chester

nung als das erste beste Modell, dem man eine Uniform anzieht. Myrbachs Soldaten sind Soldaten, weil er selbst einer war und im fortwährenden Verkehr die tausend kleinen Züge, die charakteristischen Bewegungen zu beobachten Gelegenheit hatte, die dem Uneingeweihten einfach entgehen. Seine Arbeiten sind durchzogen von jenem Hauche echt soldatischen Geistes, ohne den man einmal keine typischen Erscheinungen solcher Art schafft. Detaille und de Neuville haben selbst unter den Fahnen gestanden und Pulver gerochen, deshalb athmen ihre Bilder etwas von der Wirklichkeit. Genau so ist es bei Myrbach. Seine Soldatenfiguren haben etwas Über-

zeugendes, es sind keine Gliederpuppen, denen man das Gewehr an die verdrehten Finger womöglich festgebunden hat und denen die Uniform am Leib schlottert, weil kein Lebewesen darunter sitzt. Eines aber ist äusserst charakteristisch für die Auffassung so vieler Situationen: Es ist das vorzügliche Verständnis für das Verhältnis von Figuren-Erscheinung und Terrain, wie denn überhaupt die Auffassung des Räumlichen bei allen Arbeiten Myrbachs eine äusserst zutreffende, präcise ist. Eine Figur, eine Reihe von Figuren, eine Colonne richtig ins Terrain „hineindenken", das ist für gar viele Maler eine ernsthafte Klippe.

Eine der ersten Leistungen Myrbachs auf diesem Gebiete — Skizzen und Studien aus der eigenen Militärzeit abgerechnet — dürfte wohl die Darstellung österreichischer Soldatentypen in den „Cahiers d'enseignement" sein. Bald nachher folgte das Buch von A. Danzer „Unter den Fahnen, Die Völker Österreich-Ungarns in Waffen". Hier gab er, was ihm aus eigener Anschauung in Fleisch und Blut übergegangen, Figuren, mit denen er selbst so oft in Berührung gekommen war. Sie sind aus dem Leben gegriffen. Genau denselben Eindruck aber gewinnt man anderen Arbeiten seiner Hand gegenüber, die er mit einer geradezu erstaunlichen Lebenswahrheit hinzusetzen verstanden hat.

Die Ereignisse der Jahre 1870 und 1871 haben in Frankreich eine ganze Litteratur von kriegerischen Reminiscenzen wachgerufen, um dem heutigen Geschlechte zu sagen: „Schaut, so schlugen sich Eure Vorfahren. Macht es ihnen nach, wenn für Euch die Stunde da sein wird." Es handelt sich nicht bloss um den Cultus jener nationalen Figur, die, für Frankreich bezeichnenderweise „une femme", beinahe National-Heilige geworden ist, der Pucelle d'Orléans nämlich, sondern um eine ganze Reihe von Erzählungen Unbekannter, die bei diesem oder jenem Regiment eingereiht, die Feldzüge zur Zeit der ersten Republik und Napoleon I. oder spätere mitgemacht haben.

Da ist in erster Linie das von Fréderic Masson herausgegebene Werk: „Aventures de Guerre. Souvenirs et recits de Soldats". Der Herausgeber sagt ausdrücklich, es sei ihm durchaus nicht darum zu thun, allgemein Bekanntes zu recapituliren und die ganze Trockenheit der officiellen Geschichtsschreibung in erneuerter Auflage zu bringen. Vielmehr habe es sich für ihn darum gehandelt, jene oft namenlosen, manchmal die Thatsachen untereinander werfenden Stimmen zu hören, die ein weit charakteristischeres Zeitbild abgeben als Generalstabs-Berichte. „Was diese Leute (die Soldaten) erzählen, ist ein Abbild ihrer selbst; es gibt die Seele, den Geist, der ihre

Kameraden durchzog, es schildert den Glauben an das, um dessentwillen sie sich schlugen, es gibt ihre Anschauung über Leben und Sterben."



Kaiser Franz Joseph und FM. Erzherzog Albrecht auf dem Manöverfelde

Es hat ja natürlich für den Künstler, zumal wenn er selbst Soldat gewesen, eine weitaus grössere Anziehungskraft, solchen Spuren zu folgen, als sich mit der bekannten Sorte von Generalstabs-Malerei abzugeben, die eigentlich mehr Repräsentations-Bilder als eigentliche Schilderungen ausschlaggebender Momente verlangt, wohl ein Grund, weshalb der grosse deutsche Feldzug in Frankreich so zu sagen keine namhaften künstlerischen Resultate im Gefolge hatte, während auf französischer Seite eine grosse Reihe vorzüglicher Arbeiten entstand, die sich freilich weniger mit dem manchenorts unumgänglichen Personen-Cultus als mit der Sache selbst befasste. Wo nun der einzelne Soldat sein Schicksal, seine Erfahrungen erzählt, ist für den Künstler weitaus mehr zu holen, weitaus mehr Anregung als sonstwo. Und so hat denn auch Myrbach die Sache von einer Seite anzufassen gewusst, welche auf den ersten Blick die Intimität mit dem Stoffe verräth; beim Lesen dieser einfachen, schlichten Erzählungen muss sein eigen Soldatenherz ja wohl geschlagen haben. Wo es sich um tapfere, brave Kerls handelt, ist der Soldat viel gerechter als der gewöhnliche Mensch: Er lässt auch dem Feinde Gerechtigkeit widerfahren und ist weit von jener Gehässigkeit entfernt, die den hinterm Ofen sitzenden patriotisch gesinnten Schreiber kennzeichnet. Tiefer in die einzelnen Charakterfiguren einzudringen, als Myrbach es bei Schilderung dieser Helden der Revolutionsarmeen gethan, hätte wohl kaum ein Franzose selbst fertig gebracht. Die von Myrbach hier gegebenen Erscheinungen sind Franzosen, nicht x-beliebige andere Menschen, es sind Kinder jener Zeit, sie tragen nicht bloss die damals übliche Tracht und es ist ein wahres Vergnügen, diese Erzählungen zu durchblättern.

Nicht weniger gilt dies von einem anderen Werk, soweit es wenigstens den Antheil der Myrbachschen Zeichnungen betrifft: „Souvenirs du Capitaine Parquin 1803 — 1814“, ebenfalls von Masson herausgegeben. Auch da volle Hingebung an den Stoff, starkes persönliches Mitempfinden. Ein drittes Buch, von Maxime du Camp verfasst und „Bons coeurs et braves gens“ betitelt, culminirt ebenfalls in soldatischen Erinnerungen. Myrbach hat auch das köstlich zu illustriren verstanden.

Eine der umfangreichsten Arbeiten dieser Art, die Myrbach geliefert, ist das für das „Century-Magazine“ (New-York) geschaffene „Life of Napoleon Bonaparte“. Vor kurzem ist ein anderes grosses Werk des Künstlers an die Öffentlichkeit getreten (Verlag von F. Tempsky, Wien und Prag). Es betrifft einen Kriegshelden seiner Heimat und trägt den Titel „Feldmarschall Erzherzog Albrecht“. Eine

von Artaria in Wien zu unternehmende Ausstellung von Aquarellen wird speciell den Soldatenmaler Myrbach in seiner Thätigkeit zeigen.

Soll nun ein Resumé gezogen werden? Es ist kaum nöthig. Dass es sich um einen der vielseitigsten modernen Künstler handelt, wenn man von Myrbach spricht, ist nach dem Gesagten selbstverständlich.

ENGLISCHE MÖBEL SEIT HEINRICH VII. THRONBESTEIGUNG (I.) VON HUNGERFORD-POLLEN-LONDON



M Nachstehenden sei der Versuch gemacht, die Entwickelung des englischen Möbels vom Schlusse des Mittelalters an bis zur Zeit Georg IV. darzulegen. Es zeigt sich dabei von vorneherein als richtiger, die verschiedenen Moden und Veränderungen unter den einzelnen Herrschern einer Betrachtung zu unterziehen, als dieselben nach Jahrhunderten zu behandeln.

Jeder neue Regent gibt der Nation gewisse Impulse; die Hoffnung auf günstige Veränderungen belebt alle Herzen. Das Handwerk — darunter das des Möbelerzeugers — sieht neuem Erwerbe entgegen, man wagt es, Neues zu schaffen, hoffend, dass ein junger Herrscher manches neu haben wolle.

In der That waren die Könige aus dem Hause Tudor und deren Nachfolger führend auf dem Gebiete der Mode. Ein glänzender Hofstaat umgab sie und in der einen oder anderen Richtung wurden die Moden des Hofes zu jenen des Volkes und des Landes.

Die im Jahre 1896 vom Londoner Science- and Art Department inscenirte Möbelausstellung bestand zumeist aus Stücken, die hohe Staatsfunctionäre und Private dem Museum für diesen Zweck zur Verfügung stellten. Sie umfasste die Zeiten der Tudor-Souveräne Heinrich VII., Heinrich VIII., Eduard VI., Marie und Elisabeth, von 1487 bis 1603. Der Mehrzahl nach waren es aber Gegenstände aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert, ein ansehnlicher Theil aus der Zeit von 1701 bis 1820. Aber schon zu weit früheren Zeiten hatte man in England Prunkmöbel im Gebrauche.

Heinrich VII. bestieg 1487 nach der Schlacht von Bosworth, in welcher Richard III. sein Leben verlor, den Thron. Mit dem Tode Richards fand das Feudalsystem sein Ende, während die Bürgerkriege der beiden Rosen durch den Sieg des Hauses Lancaster zum Abschluss gebracht wurden.

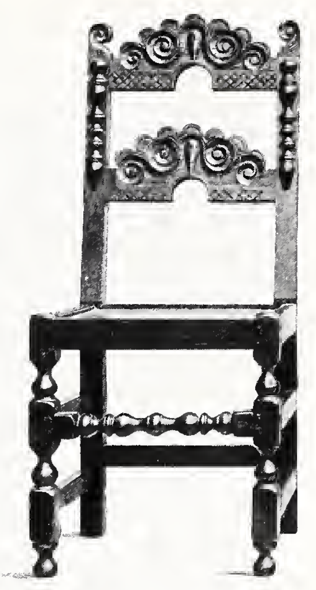
Nicht allein der Kampf hörte auf, es gab auch keine Dynastie mehr, die des Königs Rechte bekämpfen konnte. Die Ausrottung des alten Feudalsystems gab seiner Herrschaft völlige Sicherheit. Die Schreckensherrschaft und Zwangsvorschreibungen des Bürgerkrieges hatten die alten Familien ruinirt. Heinrich VII. trug dafür Sorge, dass die Kopfzahl des Gefolges der grossen Lords eine gewisse Höhe nicht überschritt, er selbst aber wurde, da er diesen Massregeln durch schwere Geldbussen Geltung verschaffte, reicher als irgend einer seiner Vorgänger.

Er war suprêmer Herr, ohne Furcht vor den kleinen, aber doch rasch zu vereinenden Armeen, welche den Bürgerkrieg leicht machten; seine Herrschaft war eine solche des Friedens, er konnte Bauten aufführen und für deren innere Ausstattung sorgen, wie es ihm beliebte.

Vor Heinrichs Zeiten konnten die königlichen Höfe nur wenig erwerben, was als Erbstück an die Nachwelt übergegangen wäre; ein nur selten unterbrochener Zustand des Kampfes kennzeichnete diese Zeit. Daher musste die Wohnungseinrichtung leicht zu packen und



Tisch, Eichen, um 1610



Stuhl, Eichen, um 1620
(Lady Beaumont)

zu transportiren sein. Allerdings war auch zu Kriegszeiten ihre Ausstattung meist prunkvoll. Die Zelte wurden mit flämischen Gobelins behangen, die man in Eichenkisten mit sich führte. Froissart erzählt, der Duke of Lancaster empfing den König von Portugal zwischen Monaçal und Malgaço in seinem Zelte, das mit Gobelins aus Arras behangen war, als ob er sich in Hertfort, Leicester oder irgend einem andern seiner Edelsitze befunden hätte.

In Friedenszeiten zogen die mittelalterlichen Könige von einem Landeigner zum andern und consumirten seine Producte an Ort und Stelle. Auch sandten sie Aufträge an die Sheriffs, damit man Fürsorge für die Beschaffung dessen treffen konnte, was in dem einen oder andern Schlosse oder Landsitze nicht aufzutreiben war.

So kam es, dass die Schätze des Haushaltes unserer früheren Könige, in Gold- und Silbergefässen und sonstigem beweglichen Eigenthum bestehend, häufig Verwandten vermacht werden konnten und in Kriegszeiten nicht selten völlig verschwanden.

Was hier von Königen und Prinzen gesagt wird, gilt auch für den Feudal-Adel und die Eigner der alten Schlösser, von welch letzteren so manche noch bestehen, die heute mit jedwedem modernen Comfort ausgestattet, nur selten Überreste mittelalterlicher Möbel und Geräthe aufzuweisen haben.



Armstuhl, Nussholz, um 1650

Von wirklich mittelalterlichen Möbeln besitzen wir in England nur wenige Stücke. So sei der Krönungsstuhl in der Westminster-Abtei genannt, ein Stück, in Eichen ausgeführt, mit hohem Giebel, im Rücken von zwei schmalen Zinnen flankirt, ehedem von zwei Löwen überragt, die Seiten getäfelt, das Ganze ehemals vergoldet und bemalt, vielleicht auch mit farbigem Glase eingelegt. Dieser Stuhl gehört dem XIII. Jahrhundert an. Ein ganz


Schreibtisch, Mahagoni, um 1790

merkwürdiges Stück von Holzschnitzerei, ein eichenes Truhenbrett, wurde vom South Kensington-Museum angekauft; es hat keinerlei architektonischen Schmuck, sondern trägt die Darstellung der Legende vom heiligen Georg und dem Drachen in Holz geschnitzt. Der Ritter trägt die Bewaffnung aus dem XIV. Jahrhundert, Sattel und Zaumzeug gehören derselben Periode an; die Scene stellt ein felsiges Terrain mit wilden Thieren in ihren Höhlen dar, ferner die Stadt Memphis mit König und Königin, aus zwei Fenstern herabschauend.

Der Ausdruck jeder der Personen ist mit lebendem Realismus zur Darstellung gebracht. Moderne Akademiker würden das Object als kindisch in der Composition bezeichnen, gleichwohl zeigt es intelligente Beobachtungsgabe, kühne und geschickte Darstellung im Stile jener Zeiten; und urtheilt man nach dem Gegenstande der Darstellung, so lässt sich vermuthen, dass diese Truhe dereinst Kleidung und Juwelen enthalten haben möge, die einem Ritter des Garter (St. George) gehörten. Die Sacristei der Kathedrale von York birgt einen Kasten mit ähnlichen Holzschnitzereien.

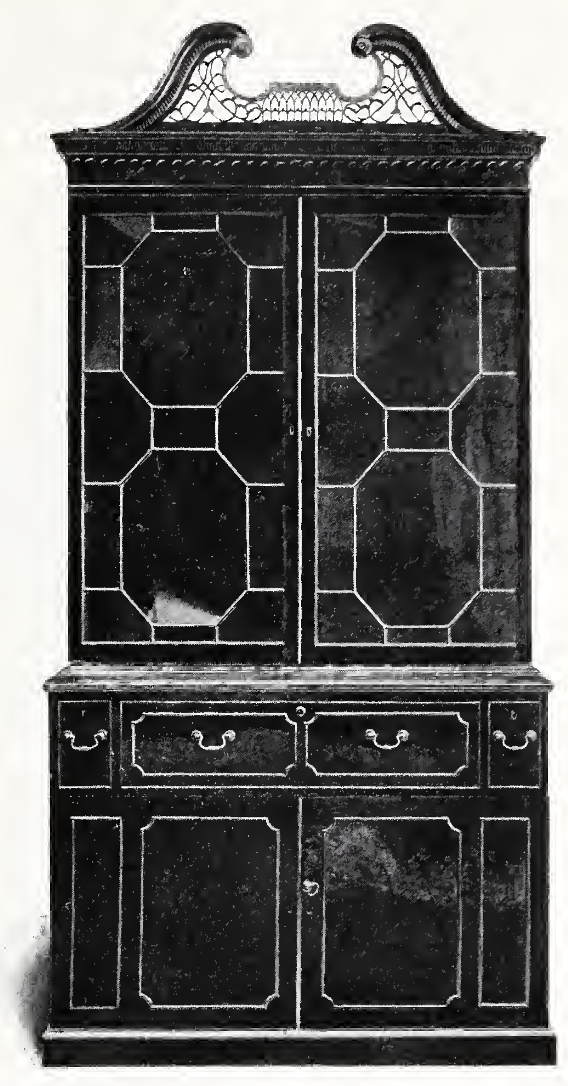
Der Juwelenschrank Richards von Cornwall, welcher lange Zeit im Schatze zu Aachen aufbewahrt war, befindet sich dermalen in Wien; er gehört der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts an, ist von Eichenholz, mit schmiedeeisernen Drehbändern, Schloss und Klammern, und mit Metallbeschlägen versehen, auf welchen sich emaillirte heraldische Schilder befinden.*

Abgesehen von Fragmenten von Holzschnitzerei dieser Art, von welchen noch mehrere Stücke da sein mögen, und den alten, in Landkirchen noch vorhandenen Truhen, die zur sicheren Aufbewahrung der Kirchenbücher dienten, kommen Möbelstücke der alten Zeit in zu geringer Anzahl vor, um uns eine fortlaufende historische Darstellung zu geben.

Was unseren modernen Comfort betrifft, so war er unseren Vorfahren aus dem XV. und sogar XVI. Jahrhundert vollkommen unbekannt; die Sitze des Speisesaales waren gepolsterte Bänke, die

* Bock, Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, Appendix 45.

man dort, wo Prinzen assen, mit einem, mit Füllungen versehenen Thronhimmel oder einem auf einem Rahmen gespannten Stück „Staats-Tuch" überdeckte. Auf ein Trompetenzeichen nahmen die Gäste platz, die Diener boten die Speisen kniend dar. Das Essen bei grossen Bankets wirkte grossartig durch die Masse und durch die Art einzelner Speisen, Werke culinarischer Kunst; aber von dem, was wir Comfort nennen, war wenig zu sehen. Das Leben war von der Art, wie man es im Lager führte.



Bücherschrank, Mahagoni, um 1750 (Under-Secretary of State for India)

Heinrich VII. war der erste unserer englischen Könige, der eine neue Art des täglichen Lebens einführte. Er richtete seine Paläste ein, kaufte Bilder, errichtete eine Bibliothek. Er berief italienische Künstler und nahm sich wahrscheinlich die zeitgenössischen Fürsten von Italien zum Muster. Gleichwohl wies seine Zeit eine ausgezeichnete Schule von englischen Holzschnitzern auf, die über das ganze Land verbreitet waren. Die Chorstühle in der Westminster-Abtei aus der Zeit Heinrich VII. sind inländische Arbeit, ausgezeichnet in ihrer Art.

Wie die italienischen Fürsten nahm Heinrich die Renaissance in den Luxuskünsten auf. Bis in das XVII. Jahrhundert herab finden wir den Wettstreit zwischen dem neuen classischen Geschmack und der älteren Gothik. Die Mischung der Stile charakterisirt sowohl die häusliche Architektur als auch die ornamentale Decoration vom Ende

des XV. Jahrhunderts, durch das XVI. und XVII. bis zu den Tagen Karl I. Während des grösseren Theils dieser Periode behielt der alte Stil seine Geltung, mit einer Beimischung modernen Geschmacks. In der grossen Halle von Hampton-Court, ebenso im Wolsey-College und in Oxford fühlt man sich in das Mittelalter zurückversetzt. Andererseits wieder liess Heinrich von Torregiano, einem Zeitgenossen Michelangelos, den Entwurf zu seinem eigenen Denkmal und dem der Königin in der Westminster-Abtei, im Stile der classischen Renaissance zeichnen und ausführen. Es besteht aus Figuren, die auf reich verzierten Sarkophagen mit Engeln liegen, das Ganze von einem Gitter umgeben. Das Material ist vergoldete Bronze.

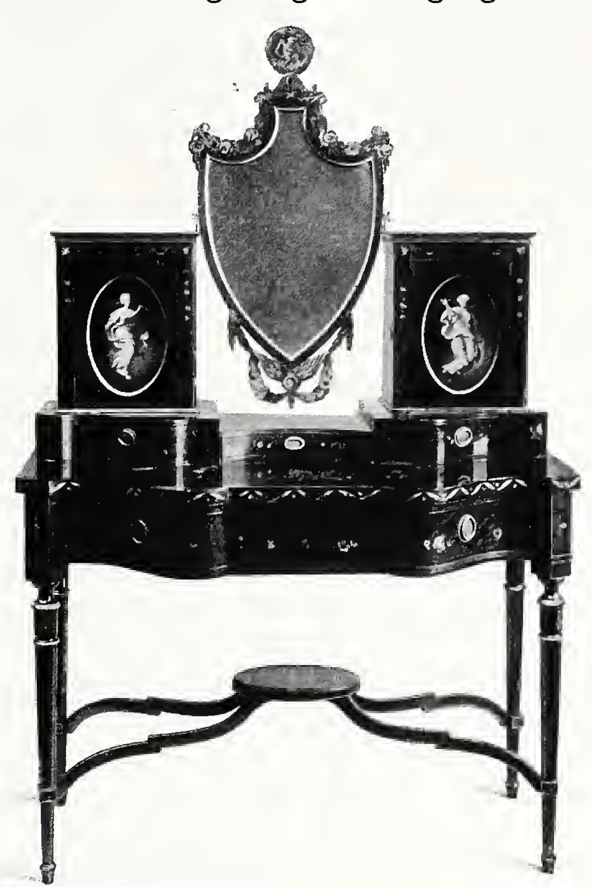


Armstuhl und Stuhl, Nussholz, um 1770 (South Kensington-Museum)

Die während der Regierungen Heinrich VII. und Heinrich VIII. gebauten Häuser sind Vorläufer der Elisabethinischen Bauten der Renaissance. Compton Winyates in Warwickshire und einzelne Theile von Haddon Hall in Derbyshire stammen aus der erstbezeichneten Epoche. Beide Häuser bedecken eine grosse Fläche. Zu den Zimmern führen kurze Treppen. Sie haben mehr den Charakter der Colleges in Oxford und Cambridge und von Inns of court, den Collegien für Jurisprudenz in London, als den der mehr compacten Anordnung der Elisabethinischen Periode, welche sich für das Familienleben geeigneter zeigte. Das hervorragendste dieser Gebäude ist Hampton-Court an der Themse. Von Cardinal Wolsey gebaut, wurde es Heinrich VIII. zum Geschenk gemacht, der nun selbst wieder Anbauten machte. Die älteren Theile konnten, nach dem Stil zu schliessen, hundert Jahre vor Wolseys Zeit erbaut worden sein. Es hat einen kirchlichen Charakter, muss aber bei der Übergabe an Heinrich schon prunkvoll eingerichtet gewesen sein. Welcher Art war wohl die Einrichtung? Darüber haben

wir nur ganz fragmentarische Nachrichten. Auf Rath des venezianischen Gesandten sendeten die Signori orientalische Teppiche, um den Cardinal bei Laune zu erhalten und um günstige Bedingungen für den Import nach Venedig zu erhalten.

Zerstreute Notizen über die Höfe der beiden Heinriche finden sich in den Publicationen der Gesellschaft der Antiquare. In denselben berichtet man über Heinrich VII. Bett; dasselbe hatte eine, jede Nacht frisch gefüllte Matratze, ein Federbett, Decken, Tücher von Raynes (Rennes in England). Die Vorhänge zeigten reichen Stoff und betreffs des Ausbreitens der Decken bestanden genaue Vorschriften. Die äussere Decke war aus Hermelin und anderem Pelzwerk angefertigt.



Toilette-Tisch, Satinholz, um 1800, mit Bildern von Angelica Kauffmann (W. H. Spottiswoode Esq.)

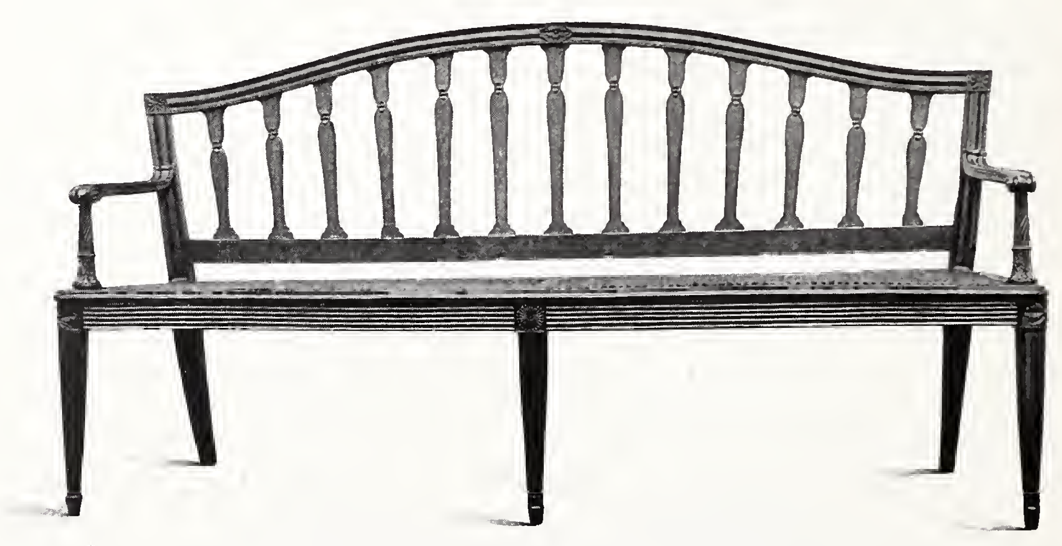
Manchmal hingen Bettvorhänge von den Decken-Balken herunter. Die Bettstatt war mitunter eine Art Truhe mit einer Einfassung oder Galerie um den Deckel herum. Das Bett Richard III., des letzten Königs aus dem Hause York (1487), war eine Kiste, auf deren Grund das Geld, welches er während der Reise mit sich führte, in einem geheimen Fach aufbewahrt war. Lange Zeit war es zu Bosworth aufbewahrt, wo er die Nacht vor seinem Tode zubrachte. Das Geld — 300 Pfund, für damalige Zeiten eine grosse Summe — bestand in Gold und führte ein Jahrhundert später zu einem grausamen Mord.

Die grossen Edelsitze hatten Hallen, grosse Refectorien, in denen die Eigenthümer Gastfreundschaft übten; die Häuser selbst führten damals und viele führen auch heute noch die Bezeichnung „Hall“.

In diesen grossen Räumen sind die mächtigen Holz-Giebel die imposantesten Theile. Es sind dies keine Erfindungen der Tudor-Zeit. Der Giebel von Westminster Hall ist um ein Jahrhundert älter. Durch eine zweckentsprechende Anordnung der kleineren Theile wird das grosse Gewicht des Eichendaches bis auf die halbe Höhe der Wände des Gebäudes heruntergebracht. Die hölzernen Hauptträger sind in Form geflügelter Engel geschnitzt, die das Ganze zu halten scheinen. Der Giebel zu Westminster ist das prächtigste Bauwerk dieser Art im Lande; aber auch in vielen der grossen Hallen des XVI. Jahrhunderts finden wir Giebel ähnlicher Art, wenn auch klein in den Dimensionen und von geringerer Pracht.

Ohne einigermassen mit diesen Constructionen bekannt zu sein, ist es nicht leicht, sich einen richtigen Begriff von der in Rede stehenden Periode zu machen.

Bis hinauf in die Zeit der Tudors hatten die älteren Hallen eine Feuerstelle in der Mitte und eine Laterne am Giebel darüber, die einen Rauchfang vertreten sollte. Penshurst (Kent) und die Schulhalle in Westminster haben diese Centralfeuerstelle beibehalten. Mit den Königen aus dem Hause Tudor kamen die Feuerungsstellen in der Wand und halbclassische geschnitzte Verkleidungen in die Mode. Wir finden sie in Häusern der Tudor- und der Elisabethinischen Zeit in grosser Mannigfaltigkeit und was Grösse und Pracht betrifft, in verschiedenen Abstufungen. London in seinen älteren Theilen wies viele Stücke solcher Art auf, von denen einige sich jetzt im South Kensington-Museum befinden.



Bank, Mahagoni, um 1770 (South Kensington-Museum)

DER WEIZERSAAL IM MUSEUM ZU GRAZ ✤ VON K. LACHER-GRAZ ✤



NTER der stattlichen Reihe altsteirischer Original-Wohnräume unseres neuen steiermärkischen culturhistorischen und Kunstgewerbe-Museums kann der aus dem Schlosse Radmannsdorf in Weiz stammende Prunksaal als das bedeutendste Werk bezeichnet werden.

Der Saal gelangte im Erdgeschosse des Museums unverändert zur Aufstellung und bildet nun daselbst den Kernpunkt jener zahlreichen Sammlungen, welche den vornehmsten historischen Besitz des Landes Steiermark zur Darstellung bringen. Aber auch im Vergleiche mit den im Lande noch vorhandenen Resten einstigen Kunstschaffens kann der Weizer Saal als ein würdiger und charakteristischer Repräsentant jener Prunkgemächer angesehen werden, wie solche die Frührenaissance in grösserer Anzahl in den Schlössern der Steiermark erstehen liess, der allen anderen gegenüber noch den grossen Vorzug seiner nahezu vollständigen Erhaltung aufweist.

Das Schloss Radmannsdorf dürfte schon um 1550 wahrscheinlich durch den Schöpfer des Grazer Landhauses Domenico de Lalio unter Otto von Radmannsdorf erbaut worden sein, während die Ausstattung unseres Prunkgemaches erst vierzehn Jahre später und, wie wir noch sehen werden, von deutschen Meistern erfolgte. Das Schloss wechselte des öfteren seinen Besitzer, gelangte im XVII. Jahrhundert an das Jesuiten-Collegium und verblieb ihm, bis der Orden im Jahre 1773 aufgehoben wurde, worauf es unter die Herrschaft der Staatsgüter-Administration kam.

Als ich im Jahre 1875 diesen gänzlich unbeachteten Schatz des im übrigen vollständig für Kanzleizwecke der k. k. Bezirkshauptmannschaft umgestalteten Schlosses auffand, diente der Saal als Rumpelkammer und enthielt das alte Actenmaterial des genannten Amtes und in einer Ecke aufgeschlichtet die Reste des Archivs der Marktgemeinde Weiz. Der vornehmste Schmuck des Saales, seine Holzdecoration war noch nahezu vollständig erhalten. Alle Holztheile waren grau, die Thüren überstrichen und von den schönen Intarsien war für das ungeübte Auge nichts zu sehen. Nur eine Säule und ein Theil der umlaufenden Bank fehlten — erstere war einige Tage vor meiner Ankunft

zu Brennholz verarbeitet worden. Die Fenster zeigten noch die gut erhaltenen alten Umrahmungen aus Kalkstein, wie sie Dom. de Lalio in Steiermark inaugurirt hatte, also auch die ursprünglichen Lichtquellen waren noch erhalten, den Eingang flankirte ein Steinportal und an verschiedenen Stellen konnte nach Entfernung einiger Farbschichten die ursprüngliche Bemalung der Wände entziffert werden.

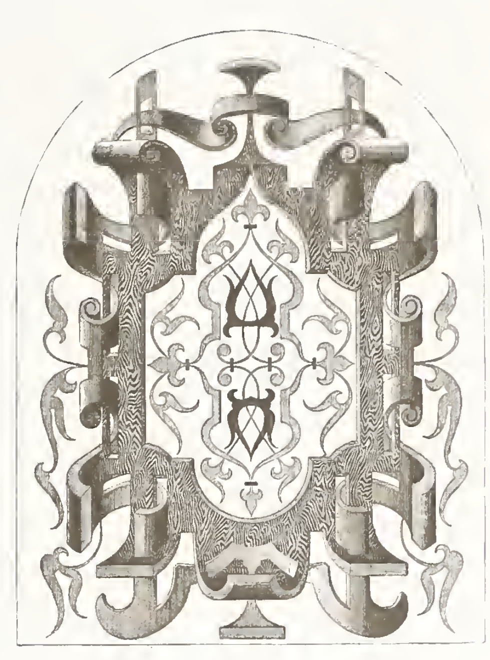
Es gelang mir, diesen Saal, ein schönes Beispiel deutschen Gewerbefleisses, vor dem Untergange zu retten und in seiner ursprünglichen Gestalt im neuen Museum dem Lande zu erhalten, wobei ihm auch nach aussen hin durch die Verwendung der erwähnten Steinarbeiten sein Charakter gewahrt blieb.

Bei einer Höhe von 3·9 Meter beträgt die Länge des Saales 8·83 Meter und seine Breite 8·05 Meter; der übereck angebaute, geräumige Erker ist 2·58 Meter tief und 2·55 Meter breit. Der Saal enthält nach zwei Seiten je zwei flachbogige Nischen, jede derselben mit einem Doppelfenster, während der Erker ein grosses Doppelfenster und zwei seitlich angebrachte kleinere Fensterchen aufweist. Sein Holzschmuck besteht aus einer Cassettendecke, zwei Thüren mit bis zur Decke ausgebildeten Thürumrahmungen, einem Waschkästchen, einigen Wandschränken, einem in zwei Drittel der Saalhöhe umlaufenden Gesimse und der Bank. Die Fensterpartien und die Wände oberhalb des Gesimses sind durch Malerei belebt, während die Wände vom Gesimse abwärts bis zur Bank mit einer Stoffverkleidung versehen sind. Letztere wurde einem alten Muster nachgebildet, während die Malereien nach meinen Aufnahmen zur Ausführung gelangten.

Der ursprüngliche Ofen war nicht mehr vorhanden. Doch war sein Standort genau ersichtlich und fand sich im Schlosse Poppendorf bei Gnas ein entsprechendes Stück, das zwar erst um 1650 ausgeführt, jedoch gewiss aus älteren Formen hergestellt war, die noch der Mitte des XVI. Jahrhunderts angehören dürften. Die Decke ist aus fünfzehn grösseren Cassetten, neun Kreuztheilungen und zwölf rechteckigen Zwischenfeldern, jene des Erkers aus vier Cassetten gebildet. Die grösseren Cassetten enthalten in der Mitte je eine reich profilirte Rosette, während die Kreuzfüllungen gedrehte Zapfen enthalten. Die rechteckigen Zwischenfüllungen sind mit aufgelegten Steinen, von einer eingelegten Perlenschnur umgeben, geziert. Die Decke ruht auf einem kräftig gegliederten Gesimse mit eingeschobenen geschnitzten Eichenholz-Consolen. Dabei gelangten folgende Holzarten in Anwendung: Für sämmtliche Friese Eibenholz, für die Kehlleisten Lindenholz, für die Füllungen der Cassetten Lärchen- mit Einfassungen aus

Nussholz, die Steine der kleinen Füllungen sind aus Lärchen- und die Umrahmungen derselben aus gebranntem Birn- und Ahornholz.

Den beiden Fensterwänden stehen zwei Wände mit reich ausgebildeten, bis zur Decke reichenden Portalen gegenüber. Neben den edel gehaltenen Architekturformen bildet den Hauptschmuck aller Holzarbeiten ihre künstlerische Belebung durch das Flachornament. Holzintarsien füllen nicht nur alle grösseren Flächen, auch die Säulen am Unterbau der Portale sind vollständig eingelegt, wobei die glückliche Vertheilung der verschiedenen Holzarten eine malerische Wirkung erzielt.



Intarsia-Füllung aus dem Weizersaal

Das Portal, dem sich ein Waschkästchen anreiht, ist aus folgenden Holzarten angefertigt: Der Grund des Unterbaues und jener der Säulenpostamente, sowie sämmtliche profilirte Leisten sind aus Eichenholz, während die Leisten der Thüre aus Lindenholz gefertigt sind; die Füllungen und die Säulentrommeln enthalten auf einem Grunde aus Ahornholz Intarsien aus Nuss-, Eiben-, Birn- und Erlenholz; die Eichenholzconsolen des Gesimses erheben sich auf einem Friese aus ungarischem Eschenholz; an dem Aufsatze sind der Grund, die Gesimse, sowie alle Leisten aus Erlenholz, die Säulchen und die mit Nussholzeinlagen umrahmten Füllungen des Gesimsfrieses aus ungarischem Eschenholz; die Füllungen enthalten auf einem Grunde aus Ahornholz Einlagen aus Nuss-, Eiben- und Birnholz. Der rechtsseitige von den beiden, das zweite Portal flankirenden Wandschränken weist eine Thür zum Herabklappen auf, welche in horizontaler Lage auf einer Eisenstange ruhend als Anrichttisch gedient hat. Er zeigt folgende Vertheilung des Holzes: Der Grund des Unterbaues Nuss- und jener der Säulenpostamente Eichenholz, sämmtliche profilirte Leisten, auch die der Thüre des Gesimses, sowie die an denselben befindlichen Consolen sind aus Erlenholz, der Fries zwischen diesen Consolen zeigt Eschenholz mit Eibenholzeinlagen, die übrigen Füllungen enthalten theils ungarisches Eschen-, theils



FEBRUAR



1.	DIENSTAG	IGNATIUS.	
2.	MITTW.	MAR. LICHTM.	
3.	DONNERST.	BLASIUS.	
4.	FREITAG.	VERONIKA.	
5.	SAMSTAG.	AGATHA.	
6.	SONNT.	SEPTUAG.	
7.	MONTAG	ROMUALD.	
8.	DIENSTAG	JOH. v. MATHA.	
9.	MITTWOCH	APOLLONIA.	
10.	DONNERST.	SCHOLASTIKA.	
11.	FREITAG.	EUPHR. ADOLF.	
12.	SAMSTAG.	EULALIA.	ERSTAUFFÜHR. D. VOLKSHYMNE.
13.	SONNT.	SEXAGES.	
14.	MONTAG.	VALENTIN.	
15.	DIENSTAG.	FAUSTINUS.	
16.	MITTWOCH	JULIANA.	
17.	DONNERS.	DONATUS.	
18.	FREITAG.	SIMEON.	
19.	SAMSTG.	MANSUET.	
20.	SONNT.	QUINQUAG.	
21.	MONTAG.	ELEONORA.	
22.	DIENST.	FASTNACHT.	
23.	MITTW.	ASCHERM.	
24.	DONNER.	MATHIAS.	
25.	FREITAG.	WALBURGA.	
26.	SAMTAG.	MELCHTILD.	
27.	SONNT.	1. INVOC.	
28.	MONTAG.	ROMANUS.	



Matthaeus · bricht's · Eis ·· find't · er · keins, so macht · er · Eins.

Wenn · im · Hornung · die Mücken · schwärmen · muss · man im · März · die · Ohren · wärmen.


WAS·DES·BÜRGERS FLEISS·GESCHAFFEN, SCHÜTZE·TREU·DES KRIEGERS·KRAFT·
MIT DES GEISTES HEITREN WAFFEN SIEGE·KUNST·UND WISSENSCHAFT etc.
12. FEB.
KAISERLIED
1796.
GOTT·ERHALTE·
GOTT·BESCHÜTZE·
UNSERN·KAISER·UNSER·LAND.



Der Weizersaal im Museum zu Graz

Ahornholz mit Einlagen aus Nuss-, Erlenmaser-, Eiben- und Birnholz; an dem Aufsatze sind der Grund und sämmtliche profilirte Leisten aus Erlenholz, die Säulentrommeln und der Fries des Gesimses ungarisches Eschenholz mit Einlagen aus Eibenholz; die kleinen Füllungen bestehen aus gebranntem Birnholz mit Ahornholzeinlagen, während bei dem grossen Mittelfelde Ahorn- mit Nuss-, Eiben- und Birnholz verwendet wurde.

Die Wandkästchen sind im Grunde aus Nussholz und in ähnlicher Holzvertheilung eingelegt wie die beschriebenen Portale; ebenso der mit einem Zinneinsatze versehene Waschkasten. Das fortlaufende Wandgesimse ist aus Eichenholz mit einem Friese aus Ahornholz mit Nussholzeinlagen. Die Bank ist aus Fichtenholz mit einem eingelegten Streifen aus Nussholz und mit gedrehten Füssen aus Lärchenholz.

Eine Thüre trägt die Jahreszahl 1563. Die charakteristische Erscheinung, dass hierzulande an der Grenze deutscher und italienischer



Der Weizersaal im Museum zu Graz

Cultur das kunsthandwerkliche Schaffen sich vollständig im Geiste der süddeutschen Stammesgenossen bewegte, während die Architektur zumeist unter italienischer Führung stand, findet sich auch an unserem Weizer Schlosse bestätigt.

Auf den muthmasslichen Erbauer des Schlosses Domenico de Lalio wurde schon hingewiesen; die Meister der Holztäfelungen nennt uns die in einem Sockel überlieferte Aufzeichnung: „M. (eister) Nicolaus Keuthel von Lundershausen nae bey Heldrungen gelegen im lantt zu Doeringen gelenn hat mich gemacht 1. 5. 6. 4. — Michael Czschidnich von Cametz aus Ober Lausnitz hatt mich gemacht anno 15 im 64 Jahr.“

KÖLNISCHE STEINZEUGKRÜGE VON O. v. FALKE-KÖLN



N der Geschichte des niederrheinischen Steinzeuges hat die Stadt Köln, die der ganzen Ware während der Blütezeit dieser Industrie ihren Namen geliehen hat, bisher nur eine sehr bescheidene Rolle gespielt. Die Thatsache, dass in Köln selbst im XVI. Jahrhundert braune Steinzeugkrüge mit künstlerischer Verzierung hergestellt worden sind, war zwar durch verschiedene Krugfunde und namentlich durch die Aufdeckung eines Töpferofens in der Komödienstrasse mitsammt seinem Ausschusslager im Jahre 1890 ausser Frage gestellt worden. Aber einerseits schien es, da die damals nur ungenügend durchforschten Quellen des Archivs keine Aufschlüsse darboten, sich nur um eine vereinzelte Erscheinung zu handeln, andererseits war die Mehrzahl der damals gefundenen Krüge in Hinsicht ihrer Verzierung nicht von hervorragender Bedeutung. Sie gehörten vorwiegend zu jener mit Bartmasken, Akanthuslaub, Medaillons und Eichenranken geschmückten Gattung, die noch heute allgemein, wenn auch ohne Beweis, dem bei Köln gelegenen Töpferort Frechen zugeschrieben wird. Bei der geringen Zahl der nachweislich kölnischen Denkmäler konnte noch M. L. Solon, der in seinem vortrefflichen Werke „The ancient Art Stoneware“ (London 1892) zuletzt das rheinische Steinzeug zusammenhängend behandelt hat, der Anschauung huldigen, dass die kölnische Werkstatt nur einer vorübergehenden Niederlassung von Raerener Töpfern ihre Entstehung verdanke. Der kölnische Betrieb war für ihn nur ein Versuch, die in Raeren bereits blühende Steinzeugindustrie in die Grosstadt zu übertragen. Aber auch Solon war bereits das Missverhältnis aufgefallen zwischen der Bedeutung Kölns als eines Mittelpunktes im Kunstleben des Rheinlandes und der anscheinend so geringfügigen Betheiligung der Stadt an einem Kunstzweige, der im XVI. und XVII. Jahrhundert mit Recht und besonders durch den Handel Kölns sich eines Weltrufes erfreute. Die Erkenntnis dieses Missverhältnisses hat Solon die vorschauende Vermuthung äussern lassen, dass vielleicht weitere Funde in Köln unsere Kenntnis über den Ursprung und die Erfindung des braunen, salzglasirten Steinzeuges erschüttern oder selbst umwerfen würden. Diese Umwälzung der bisherigen Anschauungen ist in der That eingetreten. Die Veranlassung

bot die neuerliche Ausgrabung eines alten Töpferofens in der Maximinenstrasse, die ihrerseits wieder eine eingehendere Durcharbeitung der archivalischen Quellen zur Folge hatte. Die Ausbeute war nach beiden Richtungen über Erwarten ergiebig. Die Ausschusslager und Scherbengruben der Werkstatt in der Maximinenstrasse haben eine Sammlung von über hundert Steinzeugkrügen neben zahlreichen Scherben zu Tage gefördert, die dem städtischen Kunstgewerbe-Museum zu Köln einverleibt werden konnten. Die Sammlung ist so reich an Krügen ersten Ranges und so ausserordentlich vielseitig an ornamentalen und figürlichen, zum grossen Theil noch ganz unbekannten Verzierungen, dass die stadtkölnische Steinzeugindustrie, wenn auch nicht in commercieller, so doch in künstlerischer Hinsicht auf eine Stufe mit derjenigen der berühmteren Betriebscentren Siegburg und Raeren zu stellen ist.



Detail zu Abbildung 1

Obwohl es nicht den Anschein hat, dass die Fundstücke den ganzen Formenschatz der Kölner Werkstätte lückenlos wiedergeben, erhält man aus dem Vorhandenen doch ein deutliches Bild der gangbarsten und daher am häufigsten hergestellten Gattungen. Die eigentliche Massenware der Fabrik, die sich auch ausserhalb des neuen Fundes in zahlreichen Exemplaren erhalten hat, bilden neben den ganz unverzierten oder nur mit Bartmasken auf sonst glatter Fläche ausgestatteten Gefässen die Krüge mit aufgelegten Eichenranken oder Rosenzweigen in unendlicher Variation der Blatt- und Blütenformen. Die ältesten Exemplare, zu welchen die beiden bekannten Krüge mit dem Stammbaum Christi im Museum zu Darmstadt gehören, zeigen noch Ranken von rein spätgothischer Stilisirung. Später scheinen die Ranken des Quentel'schen Modelbuches (Köln, I. Auflage von 1527) als Vorbilder gedient zu haben. Ein Krug dieser Art ist bereits



Abbildung 1

auf einem Stich des Lucas von Leyden (B. 77) vom Jahre 1519 abgebildet.

Abwechslung bietet sich innerhalb dieser Gruppe trotz des immer wiederkehrenden Rankenmotivs genug durch die verschiedene Ausbildung der Hälse. Zumeist sind sie durch aufgelegte Masken mit geflochtenen, gewellten oder glatt gekämmten Bärten als sogenannte Bartmänner gestaltet (vgl. Solon II, Tafel 18 und Fig. 150, Seite 21); in anderen Fällen wird der Hals durch Halbfiguren unter gothischen Spitz- oder Rundbogen, durch antikisirende Köpfe in Rundfeldern, durch Rosetten, Thierköpfe und Anderes geschmückt. In das Rankenwerk sind gelegentlich Thiere, besonders Falken und Eulen und Wappen eingeordnet. Unter den letzteren erscheinen häufig die Stadtwappen von Amsterdam und Antwerpen, was auf eine bereits für die Ausfuhr arbeitende Industrie schliessen lässt. In seltenen Fällen ist die Bartmaske durch weibliche Brustbilder und durch Narren mit Dudelsäcken ersetzt. Die Bildung der Bartmasken ist bei einiger Idealisirung naturalistisch gehalten; niemals zeigt sich jene fratzenhafte Stilisirung, die den nachweislich in Frechen gemachten Bartmännern eigenthümlich ist. Es ist ferner festzuhalten, dass die Verzierung mit Eichen- oder Rosenzweigen in Frechen bisher nicht nachzuweisen ist.



Halsornament von Kölnischen Krügen



Abbildung 2

Die künstlerisch höchststehende Gruppe der Medaillonkrüge wird durch die Abbildung 1 (Höhe des Originales 24 Centimeter) ausreichend veranschaulicht.

Die Formen sind durchweg kugelig gebaucht, mit scharf abgesetzten, engen oder weiten Hälsen. Beachtenswert ist bei diesen, wie bei anderen Krügen aus der Blütezeit, die feine Profilirung von Hals und Fuss; ein Vorzug, der bei den Arbeiten der späteren Zeit verschwindet. Der Durchmesser der Medaillons mit Brustbildern steigt bei grossen Exemplaren bis zu 7 Centimeter. Ebenso unbekannt wie diese Gattung sind die Krüge mit Groteskenornament, von kugeliger oder birnförmiger Gestalt (Abbildung 2, Höhe des Originales

25 Centimeter). Die gleichen Reliefs, aus männlichen Masken und weiblichen Halbfiguren bestehend, die in Blattranken auslaufen, finden sich in rechteckige Felder vertheilt auch auf grossen Schnellen, wo sie die ganze Aussenfläche in regelmässiger Wiederholung bekleiden. Mit den beiden genannten Arten verbindet sich die Verzierung durch reihenweise aufgelegte längliche Buckelungen, ein der Treibarbeit in Metall entnommener Gefässschmuck, der bei kleineren Krügen häufig den einzigen Décor neben dem mittleren Blattfries und den figürlichen Reliefs des Halses bildet (Abbildung 3, Höhe 27 Centimeter, ferner Solon II, Tafel 17). Eine Specialität der Werkstatt in der Maximinenstrasse waren ersichtlich Krüge in Eulen- und Löwenform, bei welchen der Kopf des Thieres den Deckel des Kruges bildet. Es wurden mehrere Exemplare in verschiedenen Grössen ganz, eine grosse Zahl in Bruchstücken gefunden (Abbildung 4, Höhe 27 Centimeter; ferner Solon I, Figur 136, Seite 198). Eulenkrüge, jedenfalls eine Anspielung auf die Bezeichnung der kölnischen und Siegburger Töpfe als Uelner, wurden späterhin auch in Siegburg — nur in weisser Masse — niemals aber in Raeren hergestellt. Rein figürliche Darstellungen hat man nur auf den glatten Flächen der Schnellen und Pinten angebracht. Grosse Exemplare sind selten, die kleinen dagegen in Massen gearbeitet worden. Die Abwechslung der Motive ist ausserordentlich gross; mit jedem neuen Scherben kamen neue Figuren zu Tage. Bei einzelnen Exemplaren, namentlich einem Krug mit der Anbetung der heiligen drei Könige, ist eine merkbare Verwandtschaft mit dem Stile des in Köln thätigen Malers und Holzschneiders Anton Woensam von Worms zu erkennen, ohne dass aber in seinem Holzschnittwerk directe Vorbilder aufzufinden sind. Die häufigsten Darstellungen sind Landsknechtfiguren,



Abbildung 3

der Sündenfall nach Marc Anton, die Planetenfiguren nach den Bleiplaketten im Stile des Peter Flötner und Gruppen nackter Kinder, zum Theil musicirend, die an die Initialen des Anton von Worms erinnern (vgl. Solon I, Figur 43, Seite 83). Vereinzelt fanden sich Schnellen, die als Schanzkörbe mit Halbfiguren am oberen Rand ausgebildet sind, und solche mit schräglaufenden Ranken nach dem Modelbuch Quentels.

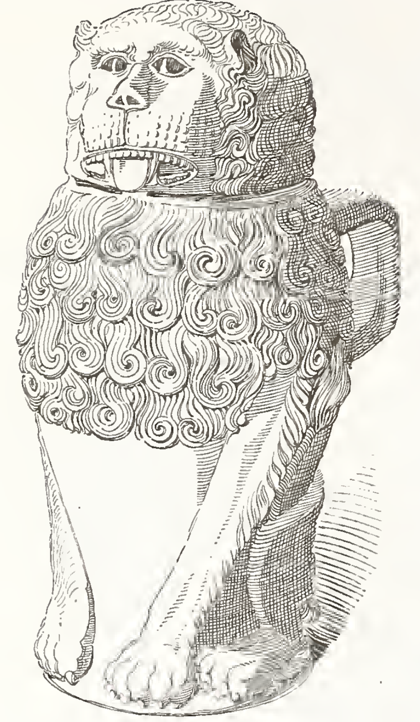


Abbildung 4

Die Entstehungszeit dieser Krüge ist durch die Ornamentik, die Tracht der Figuren und durch äusserliche Anhaltspunkte mit Sicherheit festzustellen. Der Betrieb mag wenig vor 1520 begonnen haben und ist in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts eingegangen. Das ist annähernd dieselbe Periode, in welcher die Kölner Krugbäcker in den Rathsprotokollen der Stadt sehr häufig erwähnt werden.

Die archivalischen Aufschlüsse und die für die Geschichte des rheinischen Steinzeugs durch den Fund gewonnenen Ergebnisse mit Gründen und Beweisen aufzuführen, bietet dieser kurze Vorbericht keinen Raum. Es möge an dieser Stelle genügen, auf die folgenden Grundsätze hinzuweisen:

1. Die Fabrication des braunen Steinzeugs hat in Köln begonnen und ist hier zuerst zu einem Kunstzweige ausgebildet worden. Von Köln aus ist der Antrieb zu künstlerischer Verzierung des Steinzeugs mit aufgelegtem Reliefschmuck in die als Töpferorte älteren Betriebsstätten Raeren, Siegburg und Frechen vorgedrungen.

2. Die Raerener Töpferei hat die Herstellung verzierter Krüge nachweislich mit der mehr oder minder gelungenen Nachbildung kölnischer Originale begonnen. Später allerdings hat Raeren die Kölner Industrie überflügelt, namentlich auf dem Gebiete der Bildung neuer und vollendeter Gefässformen, auf dem Köln Bedeutendes nicht geleistet hat. Köln bezeichnet die Frührenaissance, Raeren dagegen die Hochrenaissance des deutschen Steinzeugs.

3. Siegburg, obwohl schon im XV. Jahrhundert mit Reliefauflagen beginnend, steht in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts unter dem Einflusse Kölns, dessen Krüge vielfach in Siegburg copirt worden sind,

ohne dass aber die braune Glasur übernommen worden wäre. Der specifische Siegburger Stil der flachen Reliefbehandlung hat sich erst in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts ausgebildet.

4. Die Zuweisung von Krügen an Frechen ist, bis nicht durch Ausgrabungen an Ort und Stelle ein anderes Bild geschaffen wird, auf die Arbeiten aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts und der Folgezeit einzuschränken. Der grösste Theil dessen, was heute als Frechener Ware gilt, ist Kölner Arbeit aus der Maximinenstrasse, der Komödienstrasse und aus anderen kölnischen, noch nicht genau localisirten Werkstätten.

Wird durch den neuen Fund der glänzende Eindruck eines regen künstlerischen Lebens in der rheinischen Steinzeugtöpferei des XVI. Jahrhunderts noch erheblich verstärkt, so gibt dagegen der Stand der heutigen Industrie ein umsoweniger erfreuliches Bild. Während Frankreich, ohne nennenswerte Traditionen auf diesem Gebiete zu besitzen, aus moderner Empfindung heraus in dem farbig glasirten grès eine glückliche Neuschöpfung gezeitigt hat, müht sich die Steinzeugindustrie des Westerwaldes vergeblich ab, die alten Formen und Decorationsweisen wieder zu verwerten. Hier hat in der That die gedankenlose Rückkehr zu abgestorbenen Formen keinen Nutzen gestiftet; sie hat sogar vielleicht lebensfähige Keime, die in der einfachen Flächendecoration des XVIII. und des frühen XIX. Jahrhunderts noch vorhanden waren, erstickt. Der Westerwald birgt das beste Steinzeugmaterial und einen geschulten Stamm von Arbeitern; möge auch ein Künstler sich finden, der dem einst so glänzenden Zweige deutscher Keramik neues und modernes Leben einzuhauchen versteht.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

ÖSTERREICHISCHER KALENDER 1898. Dieses originelle Werk des Malers Heinrich Lefler und des Architekten Josef Urban ist als Jubiläumskalender gedacht und besteht aus 25 prächtigen Farbendrucken des grössten Quartformats. Das erste Blatt enthält die allgemeinen Kalenderdaten, Astronomisches, die Landespatrone u. s. w. in symbolisch geschmückter Umrahmung. In der Mitte steht der Genius der Zeit in azurblauem Gewande; er hat die Beischrift: „Tempora tempore tempera". Im Folgenden sind jedem Monate zwei Blatt gewidmet. Das linke enthält das Kalendarium, das rechte eine grosse Figurenscene. Diese bezieht sich auf einen patriotischen Festtag im Monat (z. B. auf den 12. Februar, den Tag der ersten Aufführung des Kaiserliedes „Gott erhalte"), oder auf ein kirchliches Fest, oder auf einen Landespatron, dessen Tag in den Monat fällt. Die Umrahmungen sind reich ausgestattet mit Spruchtafeln, welche Bauernregeln enthalten, mit figürlichen Motiven aus Wald und Feld, Haus und



Modernes Intérieur

Garten, auch mit Symbolen verschiedener Art. Die Composition ist immer so gehalten, dass Bild und Wort — dieses mit Vermeidung aller Druckschrift — einen künstlerisch geschlossenen Gesammteindruck machen. In der Durchführung ist bloss eine einfache, gleichmässige Strichmanier verwendet, deren Wirkung sich der des guten alten Holzschnittes nähert, doch ist in der Wahl der Ziermotive ein vollständig moderner Zug erkennbar. Dieser kündigt sich übrigens schon auf dem projectirten Umschlage (Einbanddecke aus gelbem Stoffe) an, wo der schwarze Doppeladler sich imposant zwischen vier schlanken, senkrecht aufstrebenden Fruchtbäumchen in Gelb abhebt. Die ganzseitigen Bilder haben eine Reihenfolge, die ihre Wirkung durch Gegensätze hebt. Das k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht hat die Originale von den Künstlern erworben und sie unserer Zeitschrift zur monatweisen Veröffentlichung überwiesen.

EIN MODERNES INTÉRIEUR. In der Winterausstellung des Österreichischen Museums wurde unter anderem der Versuch gemacht, einen eleganten Damensalon in modernem Geschmacke herzustellen. Der Architekt Josef Urban, der Maler Heinrich Lefler, der Bildhauer Hans Rathausky und die Firma F. Schönthaler und Söhne hatten sich zu diesem kunstgewerblichen Experiment vereinigt, das trotz seiner Neuartigkeit grossen Beifall fand. Der Anblick, den es bot,



Modernes Intérieur

war sehr ungewohnt. Die zierlichen und dabei logischen Formen, die sich der Zweckmässigkeit von heute möglichst anschmiegen, die zarten Farbentöne (in der Hauptsache ganz helles Grün und Roth von eigenem Stich), die dem weiblichen Charakter des Gemachs entsprechen, die Wahl eines nicht abgedroschenen und schon durch diese Gewähltheit vornehm wirkenden Materials, das man auch seiner Natur nach zur Geltung kommen liess, dazu die nichts weniger als altererbten Ziermotive: das Alles übte einen Zauber aus, der seine Fremdartigkeit für die elegant erzogene Welt bald verlor. Wir skizziren im Folgenden das vielbesprochene Frauengemach, diese hochmoderne Kemenate, wobei wir nur noch bemerken, dass die Voraussetzung dafür die Einrichtung eines neuen Heims für ein ganz junges Eheglück bildet.

Wir haben ein viereckiges Zimmer mit einer Erkerwand vor uns. Die Papiertapete der Wände zeigt auf hellgrünem Grunde ein Muster, zu dem die Passionsblume das Motiv gibt: Ranken und gefingerte Blätter in dunklerem Grün, die Blüten hellviolett; dabei die Farben matt und ruhig, die Verschlingungen der Ranken weniger geometrisch, als dem Eindruck des freien Zufalls nachgebend. (Die Lefler'sche Zeichnung wurde in Holzstempel geschnitten und durch die Firma Knepper und Schmidt auf Moirépapier gedruckt.) Zur Decke leitet eine breite Hohlkehle über, die durch ein zartes Schlingpflanzenmotiv mit hellgrünen Stengeln

und mattrothen Blüten belebt ist. Das Ornament ist aufpatronirt, und die Blumenstengel streben nicht, wie meist bei den Engländern, von unten hinauf, sondern schlängeln sich in arabeskenhaften Bündeln von oben herab, wie Fransenwerk eines Zeltdaches. In der That ist der Plafond zeltartig mit dichten, gezogenen Falten eines graugrünen Seidenstoffes bekleidet. Den Rahmen für diese Flächen bildet eine Täfelung von graugrünlich gebeiztem Ahorn mit geätztem Rankenwerk, das wie aus weisslichem Holz eingelegt aussieht und in sparsamer Vertheilung mit frei geschwungenen Linien den Flächen folgt, um sich bloss an den Hauptpunkten reicher zu verknoten. Aus diesem Material besteht zunächst das Lambris, und zwar in Pilastern und Flächen mit Füllungen von Vogelahorn, dessen zarte, natürliche Fladerung durch glänzende Politur zur Geltung kommt. Dieses Holzwerk ist auch durch blanken Metallschmuck belebt; die Pilaster durch je vier aufgelegte Stäbe von getriebenem Kupfer, das Übrige mit Kupfer- und Messingbeschlägen, welche ausgeschnitten, leicht getrieben und mit abgerundeten Kanten aufgelegt sind, so dass sie nicht scharf aufstehen. Sie wiederholen die hellgeätzten Rankenmotive des Holzes und haben eine gewisse innere Logik, indem alles Tragende aus Kupfer, alles Hängende aus Messing gefertigt ist. Zu bemerken wäre noch, dass das Lambris auch der Bequemlichkeit dienstbar gemacht ist. Der obere Theil der Vertäfelung ist nämlich nach Belieben partienweise, das heisst von Pilaster zu Pilaster, als Legbrett herunterzuklappen, um augenblicklichem Bedürfnisse zu dienen. (Die dahinter sichtbar werdenden Flächen sind mit blauer Seide belegt, die auch sonst zu solchem Zwecke benützt ist.) Das Auf- und Niederklappen von Möbeltheilen, im Empirestil noch sehr gebräuchlich, im neueren Tapezierstil aber abhanden gekommen, wird hier mit Glück wieder versucht. Man wird ja wohl auch zu den englischen Pembroke-Tischen, deren Platte, um Raum zu sparen, in zwei Wangen niederzuklappen ist, u. dgl. wieder zurückgreifen. (In der Ausstellung des Österreichischen Museums waren solche zu sehen.) Die engräumigen Kabinen der modernen Salondampfer und Pullmanwagen sind eine praktische Schule für solche Comfortbehelfe. Und noch einen solchen Behelf bietet das Lambris. Jeder Pilaster hat einen Abschlussdeckel, der nach Belieben abgenommen werden kann, um Raum für das Anschrauben eines Postamentchens für Vasen u. dgl. zu geben. Diese kleinen Stellbretter ruhen nicht auf Consolen,



Tapete

man die Schlange, die sich in den Schwanz beisst: das ewige Sinnbild der Ewigkeit. Man sieht da ferner einen originellen dreitheiligen Wandschirm, dessen Blätter theils aus Glas, theils aus mattblauer Seide, hinter einem, dem Thürschmuck entsprechenden Messinggitter, besteht; im oberen Felde befindet sich eine Leflersche Kaffeescene in Seide applikirt und theilweise gestickt. Erwähnen wir schliesslich das massiv in Buchs geschnitzte Schmuckkästchen mit bunten Bildern auf Ahorn, die hübschen, blaugrün patinirten Büsten Rathauskys auf den Gestellchen, und die andeutungsweise gegebenen Stimmungsbildchen Konopas an den Wänden. Wie man sieht, ist da ein richtiges Gesammtkunstwerk, und ein gar liebenswürdiges und für Wien neues, entstanden. Man darf füglich wünschen, dass es Nacheiferung wecke.

BILDERBOGEN FÜR SCHULE UND HAUS. Seit dem Orbis pictus des Comenius weiss es jeder Schulmeister, welche Lehrkraft einem Bilde innewohnt. Aber der Schulmeister unseres Jahrhunderts hat es vergessen oder an sich selber nicht mehr erfahren, dass ein solches Lehrbild auch ein ästhetischer Erzieher, also ein sittigender Factor sein kann. Dazu braucht es einfach nur gut zu sein. Nicht die Fabriksware also, mit der die Kinder- und Schulstube Generationen hindurch angefüllt war, sondern künstlerisch gestalteter Anschauungsstoff, der auch in dem Kinde die verwandten Keime weckt. Der grosse Erfolg der „Münchener Bilderbogen“ beweist am besten, wie unentbehrlich dem Volke solche Nahrung wird, sobald es nur einmal davon gekostet. Aber jedes Volk hat seine eigenen Augen, es sieht anders, weil es Anderes sieht und zu sehen wünscht. Darum war es eine gesunde Idee der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, den Völkern unserer Monarchie ihre eigenen Bilderbogen geben zu wollen, in denen ihre Heimat, mit ihren eigenen Augen gesehen, im Vordergrunde steht. Das Ministerium für Cultus und Unterricht hat auch nicht gezögert, dem naturgemäss umfassenden Plane seine thätige Förderung zuzuwenden, namentlich auch durch Bestellung einer prüfenden und überwachenden Commission von Fachmännern, sowie durch Zuweisung des Vertriebes an den k. k. Schulbücherverlag in Wien. Es sind zunächst etwa 450 Bogen in Aussicht genommen, welche Religion, Natur, Geschichte, Kunst, Volksthum, Cultur, ja auch die Sage der Heimat behandeln. Sie sollen gleichsam die Cadres aufstellen, welche im Fortgang des Unternehmens noch auszufüllen sein werden. Bei der Verschiedenartigkeit der Stoffe macht es sich von selbst, dass die verschiedensten Stilrichtungen in Anwendung kommen können. Man ersieht dies schon aus der ersten Serie von 25 Bogen, die mit dem neuesten, wohlgelungenen Bildnis des Kaisers, von K. Pochwalski, anhebt. Da führen uns strenge Zeichner, wie F. Jenewein und A. Hirschl, römische und biblische Scenen vor; Künstler aus der historischen Sphäre, wie O. Friedrich und J. Benczúr, stellen die politischen Schöpfer Österreich-Ungarns, Rudolf von Habsburg und Stephan den Heiligen dar, sowie ihre grosse Erbin, die Kaiserin-Königin Maria Theresia; O. Friedrich und H. Lefler schildern das heroische Wien der Türkenbelagerung und das gemüthliche des Kaisers Franz; malerisch begabte Architekten, wie R. Bernt und J. Urban, führen die Jugend in das Burg- und Stadtleben des Mittelalters ein, während R. Russ die moderne Wiener Donau und die Eisenbahnbauten unserer Zeit illustrirt; Phantasien, wie die eines H. Schwaiger und P. Stachiewicz, sind für Sagenhaftes und Legendarisches aufgeboten; und Moderne, wie H. Lefler und K. Moser, gestalten die Märchenwelt

(„Hänsel und Gretel") und die Poesie des Winters. Wir können natürlich nicht alle Blätter einzeln nennen, wir bemerken bloss, dass durchwegs ein hohes künstlerisches Niveau festgehalten ist. Mit dem Schlendrian einer nicht ernst zu nehmenden „Kunst für Kinder" ist gebrochen, hoffentlich für immer. Die Rückseite der Bogen enthält den nothwendigen Text, der jedem Volksstamme in seiner eigenen Sprache geboten wird. Schliesslich ist zu erwähnen, dass im Einzelverkauf ein Bogen der Volksausgabe schwarz zehn Heller, farbig zwanzig Heller kostet. Ausserdem gibt es aber noch eine Liebhaber- und eine Luxusausgabe, letztere in hundert numerirten Abdrücken. Nicht bloss Kinder, Eltern und Lehrer, auch die Künstler haben allen Grund, dieses Unternehmen freudig zu begrüssen, denn es arbeitet ihnen vor und sucht im heranwachsenden Geschlecht beizeiten die Empfänglichkeit für gesunde Kunst zu wecken.

WERESCHTSCHAGIN-AUSSTELLUNG. Nach zehnjähriger Abwesenheit war Wassili Wereschtschagin wieder im Künstlerhause erschienen. Er ist der Alte geblieben, nur dass er um zehn Jahre älter geworden. Damals kam er von Plewna, über alle die Schlachtfelder her; jetzt kam er von Moskau, durch alle die Bibliotheken. Statt Skobelews ist Napoleon I. sein Held geworden; jener negative Held, den man aus Tolstois „Krieg und Frieden" kennt. Generalissimus Winter den General Bonaparte besiegend, das ist — nach des Malers scherzendem Ausdrucke — der Inhalt seines grossen Napoleon-Cyclus, der schon in Paris und Berlin das Publicum beschäftigt hat. „General Schnee", das ist der unwiderstehliche Taktiker, dem die Strategie Napoleons erlag. Die confuse Strategie eines vom Schicksal Verblendeten, der an chronischer Genieerweichung zugrunde geht. Wereschtschagin malt die Pathologie Napoleons, er construirt sich einen rathlosen, verdutzten, gelähmten Imperator, dem das Kainszeichen auf der Stirne steht. Das ist nationale, politische und demokratische Malerei, wie wir sie bei dem Künstler kennen. Nur holt er seinen Mann diesmal aus der Vergangenheit, er hat ihn aus zweiter Hand und Napoleon kann nicht so echt werden, wie die hochnamigen und namenlosen Helden des russisch-türkischen Krieges. Dafür berichtigt er ihn chronistisch und zieht ihm die heldenhafte Attitüde aus, in der die cäsarische Hofmalerei ihn einst dargestellt. Nach einer Skizze des Generals Lejeune trug der Kaiser auf dem Rückzuge von Moskau einen schweren Pelz und eine ungeheure Pelzhaube mit Ohrenklappe bis auf die Schlüsselbeine herab. Wereschtschagin lässt ihn also nicht wie David auf dem St. Bernhard, Gérard bei Austerlitz und Gros bei Eylau in kokett-heroischer Unverfrorenheit selbst tief unter Null über alle Kälte erhaben sein, sondern recht verfroren, den Wanderstab in der Hand, an der Spitze seiner Truppen durch tiefen Schnee heimwärts waten. Er degradirt ihn vom Gott zum Menschen; auch Wereschtschagin macht, wie Victor Hugo, seinen „Napoleon le petit". Der Schnee des Künstlers ist auch jetzt vortrefflich, obgleich er ihn meist in der hellen Wintersonne glitzernd, mit hellblauen Schatten und rosigen Reflexen spielend zeigt. Ein lustiger Schnee, in einigen grossen Bildern zu decorativ sogar, ein feiertäglicher Schlittenfahrt-Winter, als jauchze die russische Natur über ihren Sieg. Man wird an den sonnenprächtigen Schnee Julian Falats (Krakau) erinnert, der ihn allerdings mit moderner Lockerheit hinsetzt. Wereschtschagin führt noch die Hand der älteren Historienmaler; sie ist aber mächtiger geworden, er trägt breiter und saftiger auf, als vor zehn Jahren, wo er durch die stegreifmässige Frische seiner oft dünn hingewischten Augen-

blicksmalerei verblüffte. Freilich, wie der Stoff mehr nach der Bibliothek, so schmeckt die Behandlung heute mehr nach dem Atelier. Damals stak der Künstler noch im unmittelbaren Versuchen, im kecken Wagnis vor der Natur, heute wächst eine fertige Manier in seiner thätigen Hand an, wie ein Capital in der des Finanzkünstlers. Man sieht dies noch deutlicher an seinen Intérieurs. Die goldstrotzenden Prachträume der russischen Kathedralen und Klöster, wie sie in Pferdeställe oder Schlafzimmer der Generale verwandelt sind, gibt er jetzt mit einer weitaus robusteren Körperlichkeit, als in jüngeren Jahren jene asiatischen Tempel, deren elegante Detailmalerei viel von der Seifigkeit seines Meisters Gérôme hatte. Er malte damals französischer, im Sinne des zahmen Bourgeois-Kaiserreiches, jetzt malt er russischer, derber. Der Brand Moskaus als solcher spielt im Cyklus nur eine Nebenrolle; der Feuerschein gibt bloss in zwei Bildern den Ton an. Neben den Bildern aus dem Jahre 1812 hatte der Künstler auch eine Reihe von Studien und Bildern aus der russischen Gegenwart ausgestellt. Reizvolle Landschaften, die er auf wenige eigenthümlich neben einander gelegte Töne zurückzuführen liebt (eine grosse, ganz gespenstische Kreml-Ansicht im Nebel ist das Hauptstück); bunte Kirchenhallen, deren Farbengetöse ihn in seiner Perspective nicht stören kann; seltsame Bauten aus dem alten „hölzernen" Russland; Typen aus dem Volke, mitunter lebensgrosse Köpfe, die, Runzel für Runzel nachfiligranirt, durch die peinliche Mache ihr Leben wieder einbüssen. Nicht an drei Napoleons wendet er so viel Liebe und Fleiss, als an einen „alten Haushofmeister", der jedoch darüber zum harten Präparat wird. Alles in Allem sind es doch die Schauplätze mit ihrer Stimmung, denen in dieser Ausstellung die besten Erfolge zufallen; der Mensch kommt zu kurz, weil er meist zu sehr Construction bleibt.

ZUMBUSCH'S BILLROTH-BÜSTE. Unter den Hofarcaden der Universität wurde am 7. November das Denkmal Theodor Billroths, von Professor Caspar Zumbusch, enthüllt. Es ist ganz in weissem Marmor gehalten und überrascht durch ein verhältnismässig realistisches Motiv. Aus der Flachnische der zierlichen Pilaster-Architektur tritt nämlich risalitartig ein stilisirtes Katheder hervor, hinter dem das etwas überlebensgrosse Hüftbild des grossen Chirurgen aufragt. Er ist lehrend dargestellt, im hochgeschlossenen Operationskittel, dessen weitfaltige, von tiefen Schatten durchhöhlte Ärmel zwischen sich die breite, faltenlose Brust umso ruhiger hervortreten lassen. Beide Hände stützen sich in ausdrucksvoller Haltung — die rechte hält das Scalpell — auf ein über das Katheder gebreitetes Blatt, das eine anatomische Abbildung zeigt. Das bärtige Haupt ist auf seine grossen einfachen Linien und Flächen zurückgeführt, so dass es monumental in die Ferne wirkt. Über der Nische liest man in zwei Zeilen Goldschrift Namen und Jahreszahlen; der Sockel ist mit einem Blumen- und Fruchtgewinde in Hochrelief geschmückt.

ALPHONS MUCHA. In den oberen Räumen der Kunsthandlung Artaria & Co. waren durch längere Zeit zahlreiche Arbeiten Alphons Muchas, des Pariser Plakatkünstlers, ausgestellt. Einige derselben („Kameliendame", „Gismonda") haben schon in der Plakatausstellung des vorigen Winters Aufsehen erregt, und das jüngst dargebotene Ensemble steigerte die Achtung vor dem Talent des erst seit drei Jahren bekannter gewordenen Künstlers. Mucha ist 1860 zu Eibenschitz in Mähren geboren, und hat eine harte Jugend hinter sich. An den

Akademien von München, Wien und Paris kämpfte er mit Noth. Seinen Aufschwung dankt er Sarah Bernhardt, für deren Gismonda, Kameliendame und Lorenzaccio er, wie überhaupt für das Théâtre de la Renaissance, Plakate von ausserordentlicher Wirkung entwarf. Diese Wirkung beruhte vor allem auf dem Gegensatz zu den tollbewegten, in Knallfarben durcheinander sprühenden Plakaten Jules Chérets und seiner Nachahmer. Muchas Plakate sind „weiss" und ruhig. Eine Hauptfigur von persönlichem Reize, die meist etwas vom Märchen und vom Rebus an sich hat, ist arabeskenhaft ausgestattet. Als wäre Moriz von Schwind im modernen Paris wiedergeboren. Gleich dem Genfer Eugène Grasset, der den anderen Pol des Pariser Plakats bedeutet, ist auch Mucha mit einer Fülle von Behelfen aus der Archäologie, Kostümkunde, Symbolik, Industrie und Graphik ausgerüstet, die seine lebhafte decorative Phantasie in unerschöpflichem Reichthum, aber mit so discreter Eleganz verwendet, dass das Hauptmotiv immer das zunächst Verständliche bleibt. Neben diesen vornehm und poetisch wirkenden Blättern, die für Engländer gemacht zu sein scheinen, sind die von Chéret die populären und nur-pariserischen; aber der englische Geschmack dictirt ja jetzt in Paris. Auch in der Art, wie Mucha stilisirt, bekundet sich seine Ursprünglichkeit. So ist es für ihn ganz charakteristisch, wie er das Haupthaar seiner Figuren weithin in die „famosen Makkaroni" (wie einer seiner Pariser Kritiker sagt) auszuziehen und in diesem Zustande phantastisch zu frisiren liebt. Es sind aber keineswegs Makkaroni, sondern etwas, wovon die Pariser Ethnographie sich nichts träumen lässt. Der Czecho-Slave Mucha hat den „Drahtstil", wenn man so sagen darf, im Blute. Es ist die reizendste Drahtbinderei, die er treibt, wenn er etwa die 32 Blätter zu Robert de Flers' Märchen: „Ilsée, princesse de Tripoli" mit doppelten „lacis de cordelette" umzieht, die sich für österreichische Augen sofort in Draht verwandeln, und augenscheinlich mit dem Zänglein ineinander gebogen und spiralisirt sind. Auch jenes Haupthaar wirft und krümmt sich drahtartig, bis es der Künstler, der ja sorgfältig in der Fläche bleibt, flach hämmert und vergoldet, so dass es als exotisches Schnörkelwerk fixirt steht. Auch in den zahllosen Zeichnungen, die er für Menus, Einladungskarten, Kalender, Buchumschläge u. s. f. geliefert hat, füllt er so manche Fläche mit einem starren Drahtornament von pikanter Willkürlichkeit. Man denkt an Albrecht Dürers allerdings phantasievollere und systematischere „Knoten" und noch mehr an das Flechtornament der irischen Miniaturen. Muchas Werk umfasst bereits viele Hundert Nummern; im Juli vorigen Jahres war es im Salon des Cent (Rue Bonaparte) ausgestellt. Von manchen seiner Blätter wurden viele Tausend Abdrücke verkauft. Daneben illustrirt er reichlich. Mit Rochegrosse hat er sogar ein Geschichtswerk illustrirt („Scènes et Épisodes de l'Histoire d'Allemagne" von Seignobos) und diesem soll ein ähnliches Werk über Spanien folgen. Diese grossen figurenreichen Scenen mit mannigfaltiger Schwarz- und Weiss-Wirkung lassen den Einfluss erkennen, den eine Zeit lang Jean Paul Laurens auf ihn genommen. Auch Panneaux für Wandverzierung und grosse Glasgemälde (Jeanne d'Arc, Roland, St. Hubertus) hat er entworfen. In der Ausstellung bei Artaria sah man von alledem Vieles, manches sogar im Original, und dazu zahlreiche Studien, wie denn Mucha mit der Natur auf bestem Fusse steht.

MAX SLEVOGT. Im Gebäude der Gartenbaugesellschaft veranstaltete der Kunsthändler E. Artin zu Anfang des Winters eine Ausstellung von Arbeiten moderner Künstler. Ein ganzer Saal voll Bilder Max Slevogts zeigte diesen gähren-

den jungen Münchner auf dem Wege zur Klärung. Farbe ist ihm die Hauptsache, und er suchte sie anfangs fast ausschliesslich als Fleischfarbe. „Danae", „Die Ringer", „Adam und Eva" — immer wieder trachtet er, durch energisches Nebeneinandersetzen der erschauten Töne dem Eindruck natürlichen, vibrirenden Hautlebens nahezukommen. Dass er dabei mit Vorliebe die hässlichsten Modelle wählt, beruht wohl mit darauf, dass deren Farbe sich in pikanteren Extremen bewegt, als das sogenannte Hübsche. Jedenfalls erreicht er dabei einen hohen Grad von Aufrichtigkeit, und wo er weniger derb zugreift, wie bei dem mannigfaltig modulirten Fleischton im Porträt des alten Barons Sch., oder dem wohlig verschmolzenen Altelfenbeinton einer sogenannten „Nackenstudie", wird selbst ein empfindlicherer Geschmack zustimmen. Auch ein Selbstbildnis besticht durch einfache kräftige Behandlung. Eine grosse Todtentanz-Scene vom Maskenball („Der grüne Domino") ist ein kühnes, aber starkes Stück eigenthümlicher Farbenvision. Im grünen Domino steckt der Tod, aber eine kleine Alltags-Bacchantin mit feuerrother Mähne reisst ihn ahnungslos zu neuem Tanze fort. Um dieses starke Roth und Grün her scheinen die fernher flimmernden Lichterreihen der Galerien und Kronleuchter gleich Sternbildern zu kreisen. Das alles ist mit ungebrochener Naturkraft gegeben, die sich in Form und Farbe verhaut, aber das malerische Problem in ihrer Weise vergewaltigend löst. Dass der Künstler sich ernstlich discipliniren will, ersieht man aus einigen Bildern, die auf alte Niederländer zurückgehen. Auf Rubens „Frau Aventiure", wo ein blanker Harnisch und blühendes Fleisch sich in einer heroischen Landschaft finden; auf Rembrandt im „Ecce homo" und „Der Engel, den heiligen Josef besuchend". Letzteres Bild hat so warme, ausgiebige Schatten- und Lichtmassen, dabei auch eine Naivetät der Auffassung, dass man unter den Jungen nicht bald so viel Gutes beisammen finden wird. „Modern" freilich sind diese Dinge ganz und gar nicht, aber sie beweisen eben dadurch, dass man die Talente nur austoben lassen muss, sie finden dann schon, wie Stucks Beispiel zeigt, zu dem allezeit Guten zurück. — In einem zweiten Saale fesselte eine Anzahl Pastelle und anderer Zeichnungen von Josef Engelhart die Aufmerksamkeit. Sie sind meist schon bekannt, aber man sieht Bilder von der coloristischen Frische der Sevillaner Scenen und der Unmittelbarkeit der Wiener Ammentypen gern einmal wieder.

WEIHNACHTSAUSSTELLUNG IM KÜNSTLERHAUSE. Der Weihnachtsmonat brachte im Künstlerhause eine umfangreiche Ausstellung, innerhalb deren mehrere Künstler einen Gesammtüberblick ihres Schaffens darboten. Zunächst interessirte der Seemaler Carlos Grethe, Professor in Karlsruhe, mit 29 Arbeiten, die beweisen, dass er sich innerhalb weniger Jahre einen Platz neben H. v. Bartels errungen hat. Grethe ist hochmodern, sowohl darin, dass er das Malerische der Menschen und Dinge vor allem in ihrem Verhältnis zur Atmosphäre erblickt, als auch in der ganz persönlichen und auf das Schaffen aus dem Stegreif vor der Natur eingeübten Technik. Am meisten scheinen ihn Dämmerungszustände zu beschäftigen, und zwar solche, in denen der mannigfaltige Qualm des nördlichen Hafenlebens mitspielt. In der Darstellung von Rauch, Dampf, Dunst, Nebel, wie sie sich zu einem wechselvollen Brodem vereinigen, geht ihm jetzt wohl kein Deutscher vor. Aber er ist nicht einseitig und malt seine arbeitenden, kämpfenden Schiffe, die er überdies völlig „nautisch" behandelt, auch im hellsten Sonnenlicht. Die Meisterschaft, mit der er in dem

Bilde: „Schleppdampfer“ die wirbelnde Strömung mit ihrem ganzen Licht- und Schattenleben wiedergibt, lässt den heilsamen Einfluss Fritz Thaulows erkennen. Der dieses Jahr verstorbene Landschafter Karl Hasch (geboren 1835) erschien mit 100 Arbeiten, die sich im Geleise der alten Schule Zimmermanns bewegen und meist aus der österreichischen Gebirgsnatur geholt sind. Professor Hellmer fügte sein Grabdenkmal mit einer Portraitbüste bei. Auch dem in Graz verstorbenen Radirer und Maler Theodor Alphons war eine posthume Ausstellung gewidmet, in der namentlich die Stadtbilder in Aquarell (Nürnberg) und die Vorarbeiten für grosse Radirungen (Salzburg) interessirten. Ferner sah man eine längere Folge orientalischer Studien und Bilder von dem Wiener A. L. Mielich, der sich in der Hauptsache Leopold Müller anschliesst, aber in kleinen Masstäben Eigenart bekommt. Auch zwei Wiener Plastiker traten ansehnlich hervor. Ein Jüngerer, Josef Kassin, stellte ausser kräftig angefassten Büsten eine lebensgrosse Marmorgruppe aus, die für das Rothschild-Spital bestimmt ist. Sie zeigt ein Mädchen im Krankenstuhl, über das sich die Wärterin neigt, und ist eine ausdrucksvolle, wohlabgewogene Arbeit, die sich von Materialscherzen und Kunststücken fernhält. Neben ihm stand Professor Otto König mit einer ganzen Heerschau über sein vielseitiges Schaffen, durch viele Jahre zurück. Grosse und kleine Kunst, Denkmalentwürfe und Portraitbüsten, Allegorien und Genregruppen, Heiliges und Profanes durcheinander; das Meiste davon wohl schon bekannt. In der gemischten Abtheilung fiel vor allem das wohlgetroffene Kaiserbildnis des Professors Pochwalski auf; Brustbild, im Weiss und Roth der österreichischen Feldmarschallsuniform. Zur Vermittlung des gegebenen starken Roth hat der Künstler der Figur einen mattrothen Vorhang als Hintergrund gegeben und auch sonst nach Möglichkeit röthliche Töne einfliessen lassen. In der Malweise macht sich eine zunehmende Auflockerung im Sinne der modernen Anschauung bemerklich. Ein treffliches Portrait Koloman Tiszas war von Arthur Ferraris zu sehen; ein Kinderbildnis von Hugo König (München) wirkte wie ein üppig hingewaschenes englisches Aquarell; Alois Erdtelt (München) gab ein lebendiges Portrait des Fürsten Ludwig Windischgraetz. Landschaftliches überwog; es bewegte sich zwischen den äussersten Polen: von Lichtenfels bis zu Dettmann und Goltz, etwa mit Zetsche als Juste-Milieu.

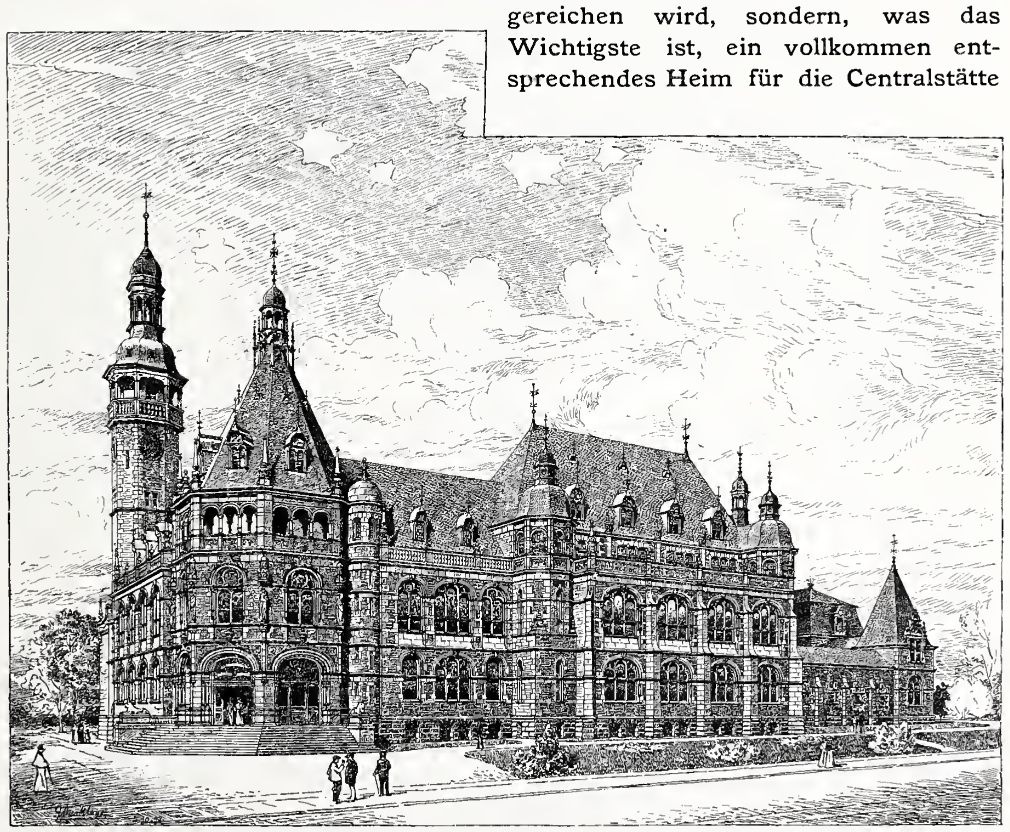
KLEINE NACHRICHTEN.

STAATLICHE KUNSTAUFTRÄGE IN ÖSTERREICH. Über den Stand einiger künstlerischer Aufträge, welche das Ministerium für Cultus und Unterricht auf Rechnung der staatlichen Kunstcredite ertheilt hat, geht uns nachstehende Mittheilung zu: Die von Theodor Charlemont modellirte Büste des Rechtsgelehrten Ludwig v. Arndts, deren Aufstellung im Arcadenhofe der Wiener Universität beabsichtigt ist, wird dermalen bei der k. k. Kunsterzgiesserei in Wien in Bronze gegossen. Bildhauer Edmund Hofmann v. Aspernburg in Wien hat vor kurzem das Modell seiner Lionardo da Vinci-Statue für das Wiener Künstlerhaus fertiggestellt. Dem Maler Felix Jenewein in Prag hat das Ministerium den Auftrag zur Ausführung von zwei grossen Altargemälden ertheilt. Professor Adalbert Hynais in Prag hat den Entwurf zu einem grossen Gemälde „Christus vor Pilatus“ vollendet. Maler Philipp Schumacher in Rom, welcher bereits vor zwei Jahren ein Altarbild

für die Kirche zu Borgo in Südtirol über Auftrag des Ministeriums gemalt hat, arbeitet gegenwärtig an einem Pendant hiezu für dieselbe Kirche. Vom Maler Rudolf Jettmar in Wien hat das Ministerium eine Anzahl von Entwürfen angekauft und der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste in Wien zugewiesen. Die Ausführung des grossen Copernicus-Denkmals für den Hof der Jagellonischen Universität in Krakau wurde dem in Paris lebenden Bildhauer Cyprian Godebski übertragen.

Wir behalten uns übrigens vor, auf die Kunstaufträge des Unterrichtsministeriums in einer späteren Nummer ausführlicher zurückzukommen.

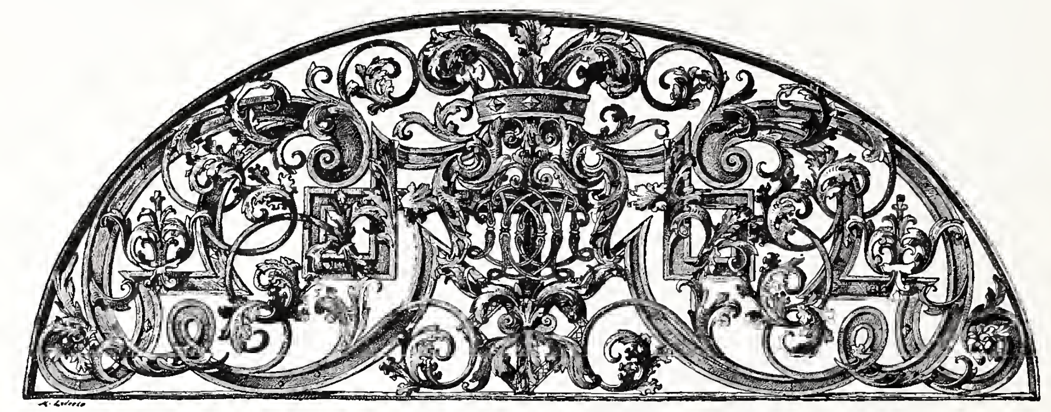
REICHENBERG. DAS NORDBÖHMISCHE GEWERBEMUSEUM. Im laufenden Jahre wird das nordböhmische Gewerbemuseum nach 25jährigem Bestande einen Neubau beziehen, der nicht allein der gegenwärtigen Bedeutung und Wirksamkeit dieses Institutes nach jeder Richtung entspricht, sondern auch dem Expansionsbedürfnisse der Zukunft Rechnung trägt. Der prächtige Bau, dessen ebenso malerische als architektonisch charaktervolle Aussenseite die beigefügte Abbildung veranschaulicht, bedient sich im wesentlichen jener Formensprache, die im Nürnberg des XVI. Jahrhunderts üblich war, eine Bauweise, deren lebendige Frische und kraftvolle Gediegenheit uns noch heute mit Bewunderung erfüllt. Nach der Grundidee des Prager Architekten Friedrich Ohmann hat Hans Grisebach ein Werk geschaffen, das nicht nur der Stadt Reichenberg zur besonderen Zierde gereichen wird, sondern, was das Wichtigste ist, ein vollkommen entsprechendes Heim für die Centralstätte



Das nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg

der kunstgewerblichen Thätigkeit Nordböhmens zu werden verspricht. An der Kaiser Josef-Strasse gelegen, steht der Neubau in nächster Nachbarschaft der Staatsgewerbeschule und Webeschule, und besitzt somit die für die Wirksamkeit des Museums günstigste Lage. Dem zufolge wird sich die Thätigkeit des Institutes, die bisher durch die Unzulänglichkeit der Ubicationen vielfach gehemmt war, von nun ab frei und ungehindert entfalten können.

Wie bereits angedeutet, ist das Jubiläumsjahr Seiner Majestät des Kaisers zugleich das 25. Jahr seit dem Bestande des Museums. Im Jahre 1873 durch den Gewerbeverein der Stadt Reichenberg unter Einflussnahme hervorragender Gross-Industrieller, wie der Familien Sigmund, Liebieg und Ginzkey gegründet, gewann es, Dank der werkthätigen Theilnahme des bekannten kunstsinnigen Curators des Museums, Heinrich Freiherrn von Liebieg, des gegenwärtigen Präsidenten Willy Ginzkey und der Mitwirkung einzelner Professoren der Reichenberger Lehranstalten, gleich in den ersten Jahren seines Bestandes eine für ein Provincial-Museum ungewöhnliche Bedeutung. Nicht allein seine örtliche Lage, inmitten des industriereichsten Gebietes Nordböhmens, sondern auch seine lebhaften Beziehungen zur Reichshauptstadt führten es rasch mitten in den Strom der reformatorischen Bewegung. Gegenwärtig enthalten die kunstgewerblichen Sammlungen in allen Gruppen wertvolle und vorbildlich höchst instructive Objecte. Auf einzelnen Gebieten, die mit dem Charakter des Reichenberger Handelskammer-Bezirkes correspondiren, z. B. auf dem der Textilien, des Glases, der Keramik und des Schmiedeeisens, sind die Collectionen im Laufe der Jahre zu bedeutendem Umfange gediehen. Wir bringen hier die Abbildung eines Schmiedeeisen-Gitters, dem sich in den folgenden Heften andere bisher nicht publicirte Objecte anschliessen werden, die, weit entfernt den Bestand der Sammlungen in entsprechender Weise zu charakterisiren, nur daran erinnern sollen, welcher Reichthum an kunstgewerblichen Objecten auch ausserhalb der Hauptstadt bei uns im öffentlichen Besitze vorhanden ist, und wie speciell Reichenberg in diesem Punkte ganz besondere Beachtung verdient.



Oberlichtgitter aus Eisen

KARLSRUHE. PROFESSOR LÄUGER'SCHE KUNSTTÖPFEREIEN, von denen einige hier abgebildet sind, werden aus gewöhnlichem Töpferthon aus freier Hand auf der Drehscheibe geformt und mittelst der Giessbüchse künstlerisch

decorirt. Es war lediglich die Hausindustrie seiner Ökonomie treibenden Landsleute, die den Künstler anregte, die Bearbeitung des Thones und die Verwendung des etwas störrischen Decorationsmittels zu versuchen. Mit Material und Technik



Thongefässe von Läuger

vertraut geworden, schuf Läuger Gefässe — durchaus Einzel-Leistungen — von stilvoller, eigenartig schöner Erscheinung. Der Künstler entnimmt die Motive zum Schmucke seiner Werke der heimischen Flora; den Blumen, Bäumchen u. s. w. wahrt er dabei die Charakteristik der lebenden, wachsenden Pflanze, der manch-



Thongefässe von Läuger

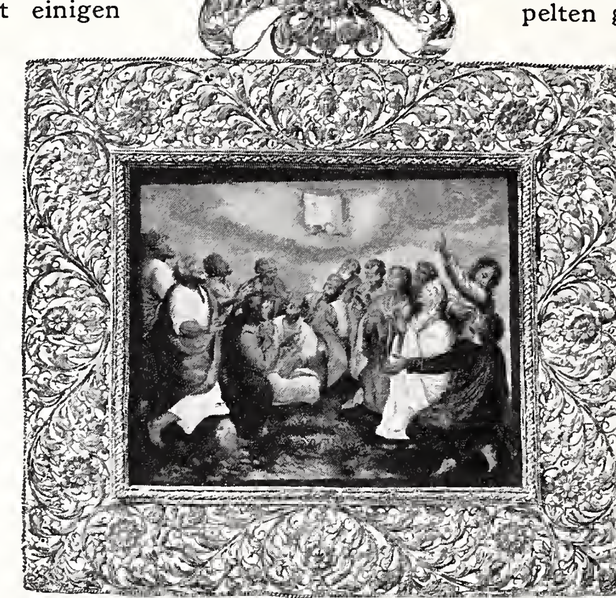
mal auch noch ein Windhauch eine sanfte Bewegung zu verleihen scheint. Mitunter finden sich auch Blumen oder Zweige, locker zum Kranze geordnet, sinnig verwendet. Dabei ist die Behandlung und Farbenstimmung der Gründe den Pflanzengebilden immer aufs Beste angepasst. Die Form der Gefässe ist die denkbar einfachste, ohne Zierglieder oder sonstige plastische Zuthaten; selten sogar sind sie mit einem kleinen Henkel versehen. Läugers Kunsttöpfereien zeigen so recht, wie mit wenigen Mitteln Vorzügliches erreicht werden kann.

Besondere Förderung wird dem Künstler durch Hofhafner Maier in Karlsruhe, in dessen Werkstatt er sein keramisches Atelier aufgeschlagen hat.

MITTHEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

WINTER-AUSSTELLUNG. Ihre k. und k. Hoheiten die durchlauchtigsten Frauen Erzherzoginnen Maria Theresia und Isabella sowie Seine k. und k. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Friedrich haben am 20. v. M., Ihre k. und k. Hoheit die durchlauchtigste Frau Erzherzogin Maria Josepha hat am 21. v. M. und Seine k. und k. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Ludwig Victor hat am 28. v. M. die Winter-Ausstellung im Österreichischen Museum besichtigt.

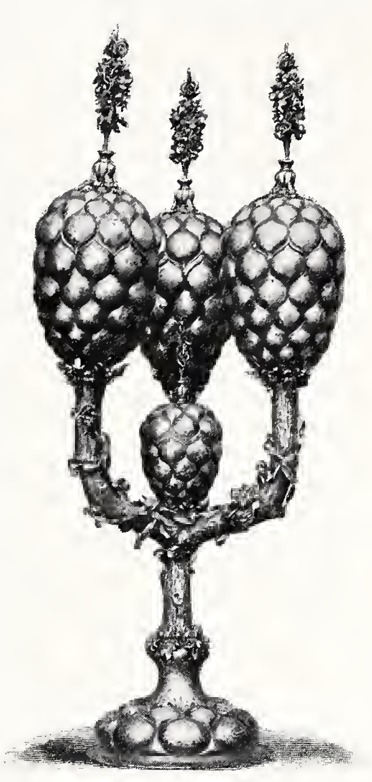
SILBERRÄHMCHEN. Im Laufe des Jahres ist das Österreichische Museum in den Besitz eines Legates gelangt, welches demselben von dem im Jahre 1886 verstorbenen Banquier Arthur R. v. Schnapper zugewendet worden war. Es ist ein holländischer Glaskasten mit einigen Hundert Kunstgegenständen in Silber und Porzellan. Unter den Goldschmiedearbeiten ragt das hier abgebildete Rähmchen hervor. Es ist Silberfiligran, aufs Reichste mit gestanzten Blumen, Blättern und Masken verziert, welche auf den Filigrangrund aufgelöthet sind. Der äussere Rand ist mit einem gedrehten, der innere mit einem doppelten geflochtenen Stab eingefasst. Als Bekrönung erscheint ein fächerförmiges, neuntheiliges Ornament in der gleichen Weise durchgeführt, wie der Rahmen. Höhe 19 Centimeter, Breite 16 Centimeter. Breite des Rahmenrandes 2·8 Centimeter. Es ist süddeutsche Arbeit vom Anfange des XVII. Jahrhunderts, die Stanzen aus dem XVI. Jahrhundert.



Silberrähmchen

LÜNEBURGER POKAL. Unter den Erwerbungen, durch welche die Sammlungen des Österreichischen Museums in den letzten zwei Jahren bereichert wurden, ragt ein Pokal mit Lüneburger Marke, Silber, vergoldet, vom Anfange des XVI. Jahrhunderts hervor, der zweifellos zur Familie des im Berliner Kunstgewerbemuseums befindlichen Lüneburger Silberschatzes gehört. Der Pokal besteht aus einem System von vier Traubenbechern, drei grösseren und einem kleineren, welche auf einem gemeinschaftlichen Ständer ruhen. Dieser hat die Form eines dreiästigen Weinstockes, auf dessen Verästelungs-

punkte der kleinere Becher ruht, während die grösseren je an einem Aste angebracht sind. Stamm und Äste sind mit freigearbeiteten Bändern und Blumen verziert, auf den Deckeln der Becher befinden sich kleine Väschen mit Blumen und Bandwerk. Der kreisrunde Fuss des Pokals ist in gothischen Fischblasenformen gebuckelt. Die Höhe des Pokals beträgt 41 Centimeter, der Durchmesser des Fusses 10 Centimeter.



Lüneburger Pokal

DIE KERAMISCHE SAMMLUNG. Das erfreuliche Wachsthum der keramischen Sammlung hatte im Laufe der Jahre allmählich ihren instructiven Charakter beeinträchtigt. Immer wieder mussten neue Schränke eingeschoben werden, immer näher rückten die Objecte aneinander, und schliesslich war das ursprüngliche System bis zur Unkenntlichkeit zerstückt und zerpflückt. Nur eine gründliche Umgestaltung konnte da Abhilfe schaffen. Diese Umgestaltung hat Custos Folnesics, unterstützt von dem Volontär Dr. Dreger, in den letzten Wochen durchgeführt. Die glänzende Sammlung antiker Vasen musste allerdings in einer besonderen Abtheilung des anstossenden Mittelsaales untergebracht werden, die prächtigen Cinquecento-Büsten, der Stolz der italienischen Abtheilung, wanderten in den Säulenhof, und eine Anzahl von nationalen Thonarbeiten, sowie von alten und modernen Erzeugnissen, die im Laufe der Jahre durch bessere und wertvollere Objecte ersetzt worden waren, wurden ausgeschieden.

DIE VERZIERTEN INITIALEN in diesem Hefte sind nach einem in der Bibliothek des Museums befindlichen, „Versehūg leib sel er vnnd gutt“ betitelten Nürnberger Druckwerke aus dem Jahre 1489 in Originalgrösse wiedergegeben. Diese Initialen haben auch in dem grossen englischen Prachtwerke von Vallance „The Art of William Morris“ (London 1897) Verwendung gefunden.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat December von 22.241, die Bibliothek von 1796, die Vorlesungen von 335 Personen besucht.

VORLESUNGEN. Am 9. December sprach der Vicedirector der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, Regierungsrath Georg Fritz, über „Neuere Verfahrungsweisen auf dem Gebiete des Kunstdruckes“. Der Vortragende erläuterte erst die principiellen Grundlagen der alten Verfahren des Buch-, Stein- und Kupferdruckes und entwickelt ein Bild des gegenwärtigen Standes der seit einigen Decennien so weit ausgestalteten graphischen Künste. Auf das eigentliche Thema übergehend, bespricht der Vortragende zunächst die moderne Chromolithographie, dabei betonend, dass dieselbe hauptsächlich durch die Zuhilfenahme der Photographie

zur Herstellung der Grundplatte viel gewonnen hat für die getreue Wiedergabe der zeichnerischen und charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Originales, während die farbige Wirkung nach wie vor der manuell-künstlerischen Arbeit des Lithographen vorbehalten bleibt. An Blättern aus den Werken „Der orientalische Teppich", „Orientalische Glasgefässe", „Rinderrassen der österreichischen Alpenländer" und anderen aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei stammenden Reproductionen erläutert der Vortragende seine Ausführungen des Näheren. Bei Besprechung des zweiten Gegenstandes, Drei- beziehungsweise Vierfarbendruck, bemerkt der Vortragende, dass dieses Verfahren seinem ganzen Wesen nach der Neuzeit angehört und eine Schöpfung der Photographie ist, obwohl Jacques Leblon schon im Jahre 1722 das Princip, mit den drei technischen Grundfarben roth, blau und gelb ein Bild zu drucken, aufgestellt hat. Jedoch Plattenanfertigung und technische Ausführung des Druckes waren so grundverschieden von der heutigen Methode, dass nichts als das Princip von der vorerwähnten übrig blieb. Alexander Angerer hat den Dreifarbendruck damit verbessert, dass er den drei Grundfarben einen vierten, vermittelnden Ton zugab, womit Härten beseitigt und die Harmonie erhöht wird. Der Dreifarbendruck ist für Kunstarbeiten, bei welchen Farbe und Charakteristik des Originales im vollsten Sinne des Wortes erreicht werden sollen, nicht anwendbar, eignet sich jedoch ganz vorzüglich für die Reproduction solcher Objecte, bei welchen eine beiläufige Erreichung des Originales und ein harmonisches Farbengefüge genügt.

Den höchsten künstlerischen Ausdruck erreicht die farbige Radirung, an einigen Blättern von Professor W. Unger demonstrirt, und die farbige Heliogravure, deren Basis die Photographie bildet. In dieser Reproductionsart leistet die Wiener Firma Blechinger & Leykauf Gediegenes.

Durch die jahrelangen, rastlosen Bemühungen des Mainzer Druckereibesitzers Josef Scholz wurde der Lithographie ein neues Druckplattenmateriale, das Aluminium, zugeführt. Dasselbe zeichnet sich dadurch aus, dass es den Wünschen der Künstler mehr wie der Stein entspricht, dabei ausserordentlich leicht zu handhaben ist — eine Platte ist nicht viel schwerer als ein ebenso grosser Bogen dickes Papier — und für alle technischen Anforderungen, wie Widerstandskraft, Abnützung und leichte Handhabung, besser geeignet ist, als der bisher benützte Lithographiestein und die Zinkplatte. Das Aluminium ist nicht nur für alle Zeichenmanieren ausserordentlich vortheilhaft verwendbar, wie dies beigebrachte Kunstwerke von Hans Thoma, Cornelia und Franz Paczka und anderen beweisen, sondern eignet sich vorzüglich für Photolithographie, sowie für Mercantilarbeiten in einer und mehreren Farben. Die Verwendung des Aluminiums erschliesst aber auch der lithographischen Technik eine neue Druckart: den Rotationsdruck, womit dieselbe in ihrer Leistungsfähigkeit in quantitativer Beziehung hoch über die der Gegenwart gestellt wird.

LITTERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. AESTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BENIES, H. Einiges über den Rechtsschutz des kunstgewerblichen Eigenthums. (Blätter für Kunstgewerbe, XXVI, 11.)

FRANTZ, N. Un Rénovateur de l'Art industriel: William Morris. (Gaz. des Beaux-Arts, Déc.)

FURTWÄNGLER. Sammlung Somzée. Antike Kunstdenkmäler. Gr. 4°, 43 Lichtdr.-Taf. m. VII, 80 S. deutschen od. französ. illustr. Text. München, F. Bruckmann. M. 80.

GATSONIDES, H. Y. Handleiding voor het technisch teekenen. Met en voorbericht van A. Huet. Amsterdam, Joh. G. Stemler Czn. 8 en 38 blz., m. 13 pl. 8°. Fl. —·90.

J. K. Das deutsche Kunstgewerbe und der Zeichenunterricht. (Suppl. zum Centralbl. für das gewerbl. Unterrichtswes. in Österreich, XVI, 1—3.)

KAJETAN, J. Das technische Zeichnen an der Wiener Kunstgewerbeschule. (Suppl. zum Centralbl. für das gewerbl. Unterrichtswes. in Österreich, XVI, 1—3.)

— — Über das Zeichnen von Durchdringungen. (Suppl. zum Centralbl. für das gewerbl. Unterrichtswes. in Österreich, XVI, 1—3.)

„Kunst, Decorative". (Blätter für Kunstgewerbe, XXVI, 10.)

Lage, Die gegenwärtige, des französischen Kunstgewerbes. (Das Handelsmuseum, 48; n. M. Vachons Bericht.)

Luxus im Wohnungswesen. (Wiecks Gew.-Ztg. 49; n. d. D. Baugewerksbl.)

MENDELSOHN, H. Das Kunstjahr 1897. (Die Kunst für Alle, XIII, 7.)

MOTHES, O. Neoterismus und Eklekticismus in der evangelisch-kirchlichen Kunst à la fin de siècle. (Christl. Kunstbl. 10.)

PAZAUREK, G. E. Die neue Richtung. (Mittheil. des nordböhm. Gewerbe-Museums, 3.)

The Queen's Presents. (The House, Dec.)

ROGER-MILÈS, L. Comment discerner les styles du VIIIe au XIXe siècle. Études pratiques sur les formes et décors propres à déterminer leur caractères dans les objets d'art et de la curiosité. In-4°, 125 p. avec 900 reprod. documentaires de 800 monogrammes ou marques de faïence et porcelaine, anciens poinçons d'orfèvres et de fourbisseurs. Paris, Rouveyre.

Rückgang, Der, der Fortbildungsschulen in Berlin. (Zeitschrift f. gewerbl. Unterr., 16.)

Russlands Dorf-Industrien. (Der österr.-ungar. Bildhauer und Steinmetz, 33.)

SCHÉFER, G. Le Style Empire sous Louis XV. (Gaz. des Beaux-Arts, Déc.)

SOMBART, C. M. Das gewerbliche Schulwesen in Österreich. (Zeitschrift f. gewerbl. Unterr., 17; aus „Die Nation".)

Zum Streit der kunstgewerblichen Anschauungen. [Prof. Gabr. Seidls Zuschrift an den Ausschuss des Bayer. Kunstgewerbevereins.] (Kunst und Handwerk, 3.)

SCHWINDRAZHEIM, O. Sind die „alten Meister" abgesetzt? (Kunst und Handwerk, 3.)

— TH. Industrie und Gewerbe Japans. (Wochenschrift d. N. Ö. Gew.-Ver., 48.)

THIÉBAULT-SISSON. Les concours de la Société d'encouragement. (Art et Décoration, 11.)

WEINHOLD, R. Luxuswaren, Kunstgewerbe und Kunstindustrie. (Zeitschrift f. Innen-Decorat., Dec.)

Werkstatt, Die, im Dienste der Schule. (Suppl. zum Centralbl. für das gewerbl. Unterrichtswes. in Österreich, XVI, 1—3.)

II. ARCHITEKTUR. SCULPTUR

Bildwerke, Die, in der Hauptvorhalle des Münsters zu Bern. Vereinsgabe des Kunstvereins des Cantons Bern f. d. J. 1897. 4 Lichtdr.-Bilder. Fol. Mit Text v. J. Stammler. 4°, 40 S. Bern, Schmid & Francke. M. 5.

BROILLET, Fr. Ancienne maison Mossu à Charmey. (Fribourg artist. 1897, 4.)

DAUN, B. Noch etwas über Adam Krafft. (Repert. für Kunstwissensch. XX, 5.)

Elfenbeinplatten in den Dyptichen der codices 53, 60 und 359 der Stiftsbibliothek zu St. Gallen. Fol. 4 Lichtdr.-Taf. St. Gallen, C. und J. Klöppel. M. 4.

Kaiser Wilhelm-Denkmal, Das, der Rheinprovinz u. das Kaiserin Augusta-Denkmal zu Coblenz. (Deutsche Bauzeitg. 93.)

Marienstatuette, Die, von Kindberg. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 10.)

MAUS, O. La Sculpture en Ivoire à Bruxelles. (Art et Décoration, 11.)

MEIER-GRÄFE, J. Constantin Meunier. (Die Zukunft, 7.)

OTTO, H. Skizzen über Holzarchitektur. 1. Lfg., Fol. 10 autogr. Taf. Dresden, A. Köhler. M. 5.

POLLÁCH, H. E. Das Grabmal in der Glanzzeit des Mohammedanismus. (Der österr.-ungar. Bildhauer und Steinmetz, 34.)

The Sale at Culloden House. (The House, Dec.)

SCOTT, H. B. A Small Country House. (The Studio, 57.)

Sculpturen, Antike, aus den königl. Museen zu Berlin. I. Bd. 75 Lichtdr.-Taf., Fol. 1 Bl. Text. Mit erklär. Text v. d. Direction der Sammlg. Lex. 8°, 19 S. Berlin, Graph. Gesellsch. M. 135.

WHITE, Gl. An Epoch-Making House. (The Studio, 56.)

III. MALEREI. LACKMALER. GLASMALEREI. MOSAIK

BEAUREPAIRE, E. de. Les Peintures murales de l'église de Savigny (près Contances.) In-8°, 7 p. et pl. Caen, Delesques.

BELL, A. Thomas Gainsborough: a Record of his Life and Works. Illustr. 4°, p. 166. London, Bell. 25 sh.

BERTHIER, J. J. Vitrail (Portrait du B. P. Canisius). (Fribourg artist, 1897, 4.)

CAROTTI, G. Gli affreschi dell'Oratorio dell'antico Collegio fondato dal cardinale Branda Castiglioni in Pavia. (Archivio storico dell'Arte, 1897, 4.)

DAVIDSOHN, R. Die Heimath Giottos. (Repert. für Kunstwissensch., XX, 5.)

DIDRON, E. Le Vitrail. (Revue des Arts déc., Sept.)

Fresken, Die von Carl Gehrts in der Düsseldorfer Kunsthalle. (Die Kunst für Alle, 5.)

GAUTHIEZ, P. Hans Holbein sur la route d'Italie: Lucerne; Altdorf. (Gaz. des Beaux-Arts, Déc.)

HANN, Fr. G. Die gothischen Glasmalereien im Chore zu Lieding. (Carinthia I., 1897, 6.)

— — Die Renaissance-Wandmalerei in den Gewölbefeldern des Chores der Kirche St. Margarethen am Töllerberge bei Völkermarkt. (Carinthia I., 1897, 6.)

HEVESI, L. Carl Fröschl. (Die Kunst für Alle, 5.)

KATSCH, H. Wie ein Deckenbild gemalt wird? (Die Kunst für Alle, 6.)

LAVAL, J. L'Eglise et la Paroisse de Saint-Clément (en Lorraine); Peintures du XVe siècle découvertes en 1896 dans cette église. 8°, 99 p. (avec 9 grav.) Nancy, impr. Crepin-Leblond. Fr. 2.

LEHMANN, H. Die Fenster- und Wappenschenkungen der Stadt Zofingen. (Anz. für Schweiz. Alterthumsk., 1897, 3.)

— — Die Glasgemälde im cantonalen Museum in Aarau. Ein Führer. 8°, V, 63 S. m. Titelbild. Aarau, H. R. Sauerländer & Co. M. 1.

MEIER-GRÄFE, J. s. Gr., II.

MEISSNER, Fr. H. Hermann Prell. (Die Graph. Künste, XX, 2.)

MENZEL, P. Mancherlei Vorlagen f. Brandmalerei. 1. Heft, gr. Fol. 6 Taf. Hamburg, Boysen & Maasch. M. 3.

Notice descriptive et historique sur les vitraux de l'église de Lhuitre. In 8°, 88 p. Tous les libraires de l'Aube. Lhuitre, chez l'abbé Bernard. Fr. 1·50.

OIDTMANN, H. Romanische Glasgemälde rheinischen Ursprungs. (Zeitschrift f. christl. Kunst, X, 9.)

Psalterium aureum, Aus dem, der Stiftsbibliothek in St. Gallen. Fol. 6 Farbdr. St. Gallen. A. & J. Köppel. M. 6.

RAHN, J. R. Die Wandgemälde in der Kirche von Windisch. (Anz. f. Schweiz. Alterthumsk. 1897, 3.)

SCHULTZE, P. Jan Toorop. (Die Kunst für Alle, 6.)

SEDER, Ant. Naturalistische Decorationsmalereien. 1. Lfg. gr. Fol., 20 Farbendr. m. VI S. Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 50.

Teekeningen van oude meesters der Hollandsche school. Afl. 1. Haarlem, H. Kleinmann & Co. Fol. Per afl. (8 facs.) Fl. 2·50.

UZANNE. O. Georges de Feure. (The Studio, 56.)

W. R. Die Mucha-Ausstellung in Paris. (Mittheil. der Gesellschaft für vervielfält. Kunst, 1898, 1.)

IV. TEXTILE KUNST. COSTUME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDER-ARBEITEN

BARBIER DE MONTAULT, X. Reliures armoriées. In-8°, 6 p. Poitiers, imp. Blais et Roy. (Extr. du Bull. de la Société des antiquaires de l'Ouest (1er trimestre 1897.)

Bucheinbände, Alte. (Mittheil. d. nordböhm. Gewerbe-Mus., 3.)

Christmas Decorations. (The House, Dec.)

CLARKE, Br. Irish Lace. (The Art Journ., Dec.)

Compositionen, Moderne, f. Spitzen. gr. Fol. 24 Lichtdr.-Taf. Plauen, Ch. Stoll. M. 28.

DIESBACH, M. de. Bannière donnée aux Fribourgeois par le pape Jules II. (Fribourg artist., 1897, 3.)

Lessons in Leather Work. (The House, Dec.)

Motive, Moderne, f. die Kleinmusterung der Gewebe. I. Serie. Fol., 15. Taf. Plauen, Ch. Stoll. M. 9.

RASMUSSEN, S. Collection Nora. Altnordische Stickereien auf wollenem Java-Gewebe, etc. 18 Taf. in Farbendr. 4°, 4 S. Text. Kopenhagen, A. F. Höst & Sön. M. 3.

VERNEUIL, M. P. La Broderie. (Art et Déc., 11.)

Wall-papers, 1837—1897. (The Cabinet Maker, Dec.)

Women and Domestic Art. (The House, Dec.)

ZIMMERMANN, E. Scherrebeker Kunstwebereien. (Kunst und Handwerk, 3.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

BECK. Oberschwäbische Kupferstecher (und Zeichner) des 18. Jahrh. Neue Folge. (Diöcesan-Archiv von Schwaben, 1897, 12.)

BENEDITE, L. u. G. GLÜCK. Die französische Lithographie der Gegenwart und ihre Meister. (Die Graph. Künste, 1898, 1.)

BRAUN. Die Unger-Ausstellung in Brünn. (Mittheil. der Gesellschaft für vervielfält. Kunst, 1898, 1.)

Christmas Books. (The Art Journ. Dec.)

Dean, Mr. Christopher, Designer and Illustrator. (The Studio, 57.)

ERLER, J. Ludwig Richter, der Maler des deutschen Hauses. Die erziehl. Bedeutg. Ludwig Richters in seinem Lebensbilde und in seinen Werken. Gr. 8°, 163 S. mit 48 Holzschn. Leipzig, Siegismund & Volkening. M. 2·50.

FOLNESICS. Illustrationswerke von Hermann Vogel. (Mittheil. der Gesellschaft für vervielfält. Kunst, 1897, 6.)

G. G. Eine Zeitschrift der französischen Holzschneider. (Die Graph. Künste, 1898, 1.)

HOLLFELD, L. Das moderne Plakat. (Die Kunst für Alle, XIII, 7.)

KAEMMERER, Ludw. Ein spätgothisches Figurenalphabet im Berliner Kupferstich-Kabinet. (Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlg. XVIII, 4.)

LUTHER, J. Ideendiebstahl in dem decorativen Bücherschmuck der Reformationszeit. (Zeitschrift für Bücherfreunde, 9.)

MASNER, K. Die Ausstellung graphischer Original-Arbeiten der Gegenwart im Jahre 1895 (II. Theil). (Die Graph. Künste, 1897, 2.)

MELCHERS ET BRAUN. L'an. Album de seize estampes fac-simile en couleurs, d'après Fr. M. Melchers. Poèmes de Thomas Braun. Bruxelles. 4°, 68 p. avec 16 lithogr. hors texte. Fr. 10.

MOUREY, G. Auguste Lepère. (The Studio, 57.)

SCHLIEPMANN, H. Zur Geschichte der Buchausstattung. (Zeitschrift für Bücherfreunde, 9.)

Segantini, Zum Artikel über. (Mittheil. der Gesellschaft für vervielfält. Kunst, 1898, 1.)

SEIDLITZ, W. v. Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts. Mit 95 Abbildungen. Lex. 8°. XVI, 220 S. Dresden, G. Kühtmann. M. 18.

SPONSEL, J. L. Das moderne Plakat. Mit 52 farb. Steindr.-Taf. u. 266 Textabbildg. gr. 4°. VII, 316 S. Dresden, G. Kühtmann. M. 60.

TÖPFER, A. Schildereien und Firmenschriften. (Mittheil. d. Gewerbe-Mus. zu Bremen, 9.)

WEIZSÄCKER, H. Peter Halm. (Die Graph. Künste, 1898, 1.)

WHITE, G. Children's Books and their Illustrators. (The Studio, Winter N°.)

— — The Coloured Prints of Mr. W. P. Nicholson. (The Studio, 57.)

VI. GLAS. KERAMIK

A Chat on Old Chelsea. (The House, Dec.)

DRAGENDORFF, H. Zur Terra-sigillata-Industrie in Griechenland, Kleinasien, Südrussland und Ägypten. (Bonner Jahrb., Heft 101.)

HERBET, F. Recherches sur la céramique au XVIIe siècle. Les Émailleurs sur terre de Fontainebleau. In 8°, 47 p. Fontainebleau, imp. Bourges. (Extr. des Annales de la Société hist. et archéol. du Gâtinais.)

HERMANN, P. Das Engobiren des gebrannten Steinguts. (Sprech-Saal, 50.)

MAYR, M. Die wichtigsten Arten keramischer Malerei. (Zeitschrift f. Keramik, 23.)

MOUREY, G. The Potter's Art. The Work of Auguste Delaherche. (The Studio, 56.)

Neuheiten, Berliner, in Öfen, Kacheln und Fliesen. (Zeitschrift f. Innen-Decor., Dec.)

OXÉ, A. Die Terra-sigillata-Gefässe des Cn. Ateius. (Bonner Jahrb., Heft 101.)

TECHTERMANN, M. de. Un poêle d'autrefois. (Fribourg artist., 1897, 3.)

Verfahren zur Erzeugung von haltbarem Metalllüster auf Glas, Porzellan u. dgl. von Georg Alefeld in Darmstadt. (Centr.-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 428.)

ZAIS, E. Die fürstlich Ansbachische Porzellanfabrik zu Bruckberg. (Sprech-Saal, 47.)

ZSCHUPPE, A. Altwiener Porzellan. (Zeitschrift f. Keramik, 23.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

BENN, D. Some Old Examples. (The Cabinet Maker, Dec.)

BÖTTICHER, F. Intarsien. (Zeitschrift f. Innen-Decor., Dec.)

Chats with Our Carvers. (The Cabinet Maker, Dec.)

CORRELL, Ferd. Portale und Thüren. Ein Formenschatz deutscher Kunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Mit einem Vorwort v. Dr. P. Rée. (In 100 Taf.) Probeheft. gr. 4°, 5 Lichtdr.-Taf. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 2·50.

FELLER, J. Buffet- und Salonschränke. Vorlagen f. Möbeltischler u. Möbelhändler in verschiedenen modernen Stilarten (besseren Genres). I. Serie. Fol. 10 autogr. Taf. Leipzig, Selbstverlag. M. 1.

FRAMPTON, G. The Art of Wood-Carving. (The Studio, 57.)

O. W. Pariser Korbmöbel. (Zeitschrift f. Innen-Decor., Dec.)

PRINGUER, H. Novelties for the Upholsterer. (The Cabinet Maker, Dec.)

SCHALLER, R. de. Porte de l'église (Convent des Capucins à Bulle). (Fribourg artist., 1897, 4.)

Tarsia; The New Art Inlay. (The House, Dec.)

TECHTERMANN, M. de. Un dressoir renaissance. (Fribourg. artist., 1897, 4.)

TÖPFER, A. Reste vom Chorgestühle des Bremer Doms. (Mittheil. des Gewerbe-Mus. zu Bremen, 10.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

HANĚL, L. Über Kunstschlosserei in Dresden, Berlin und Frankfurt a. M. (Suppl. zum Centralbl. für das gewerbl. Unterrichtswesen in Österreich, XVI, 1—3.)

L. G. Winharts Kupfertreibarbeiten. (Kunst und Handwerk, 3.)

SCHNÜTGEN, A. Drei neue gothische Altarlampen für den Kölner Dom. (Zeitschrift f. christl. Kunst, X, 9.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

BOURDERY L. et E. LACHENAUD. L'Oeuvre des peintres émailleurs de Limoges. Léonard Limosin, peintre de portraits (d'après les catalogues de ventes, de musées et d'expositions et les auteurs qui se sont occupés de ces émaux. 8° XXXII, 405 p. Évreux, impr. Hérissey.

G. S. Les Bijoux de Lalique. (Art et Décor., 11.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

BARBIER DE MONTAULT, X. s. Gr. IV.

LESPINASSE, R. de. Jetons et Armoiries des métiers de Paris. 4°. Nevers, imp. Vallière.

MAZEROLLE, F. Les dernières fabrications de la Monnaie de Paris. (Art et Décor., 11.)

RICHARD, A. Les Armoiries de l'Université de Poitiers. In-8°, 24 pages et planches. Poitiers, imp. Blais et Roy. (Extr. du Bull. de la Société des antiquaires de l'Ouest.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

HANN, Fr. G. Zur Kunsttopographie des Glanthales. (Carinthia I, 1897, 6.)

ANTWERPEN

— VAN KUYCK et ROOSES. Vieil Anvers. Première livr. Bruxelles. Fol. L'ouvrage compl. de 10 livr. Fr. 200.

BERLIN

— MOLINIER, E. La Collection Hainauer. (Gaz. des Beaux-Arts, Déc.)

— R. S. Berliner Kunstausstellung. (Christl. Kunstbl. 10.)

BRÜNN

— BRAUN, s. Gr. V.

BRÜSSEL

— Exposition internationale de Bruxelles, 1897. Catalogue de la section de Bosnie-Herzégovine. Bruxelles, A. Mertens. 8°, 104 p. grav. Fr. 1.

— Catalogue de la section espagnole. Bruxelles, A. Mertens. 8°, 16 p. Fr. —·50

— Catalogue spécial du groupe de l'imprimerie et des industries du livre. Bruxelles, P. Weissenbruch. 8°, 74 p. grav. et portr. hors texte.

— Rapport sur les opérations du jury (instruments de musique et art musical.) Bruxelles, J. B. Katto. 8°, 47 p. Fr. 1.

— JACQUOT, A. Essai de lutherie décorative à l'Exposition de Bruxelles. (Revue des Arts déc., Sept.)

— Notice sur l'exposition universitaire à l'Exposition internationale de Bruxelles en 1897. Bruxelles, F. Hayez. 4°, 141 p. Fig. et grav. hors texte.

— VAN DUYSE, H. Catalogue des armes et armures du Musée de la Porte de Hal à Bruxelles. Ouvrage illustré. Bruxelles, van Assche. 8°, 402 p. Fr. 1.

FRANKFURT a. M.

— Heuer, O. Das neue Frankfurter Goethe-Museum und die Goethe-Bibliothek. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, 9.)

HAMBURG

— Erwerbungen des Museums für Kunst und Gewerbe zu Hamburg 1896. (Sprech-Saal, 49.)

KIRCHBICHL

— HANN, Fr. G. Die Gemäldesammlung Herberts in der Villa zu Kirchbichl bei Wolfsberg. (Carinthia I, 1897, 6.)

LEIPZIG

— Die Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes im Grassi-Museum. (Repert. für Kunstwissensch., XX, 5.)

— HANSEN, Fr. Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes. (Die Kunst-Halle, III, 4.)

MADRID

— Exposicion Nacional de Industrias Modernas. 1897. Catálogo de los expositores que han concurrido à la misma. Madrid, P. Núñez. 8°, 368 p.

MARSEILLE

— Catalogue des antiquités grecques et romaines du musée de Marseille; par W. Froehner. In-8°, XI-379 p. Paris, Imp. nat.

PARIS

— THIÉBAULT-SISSON. Exposition École Guérin. (Art et Décor., 11.)

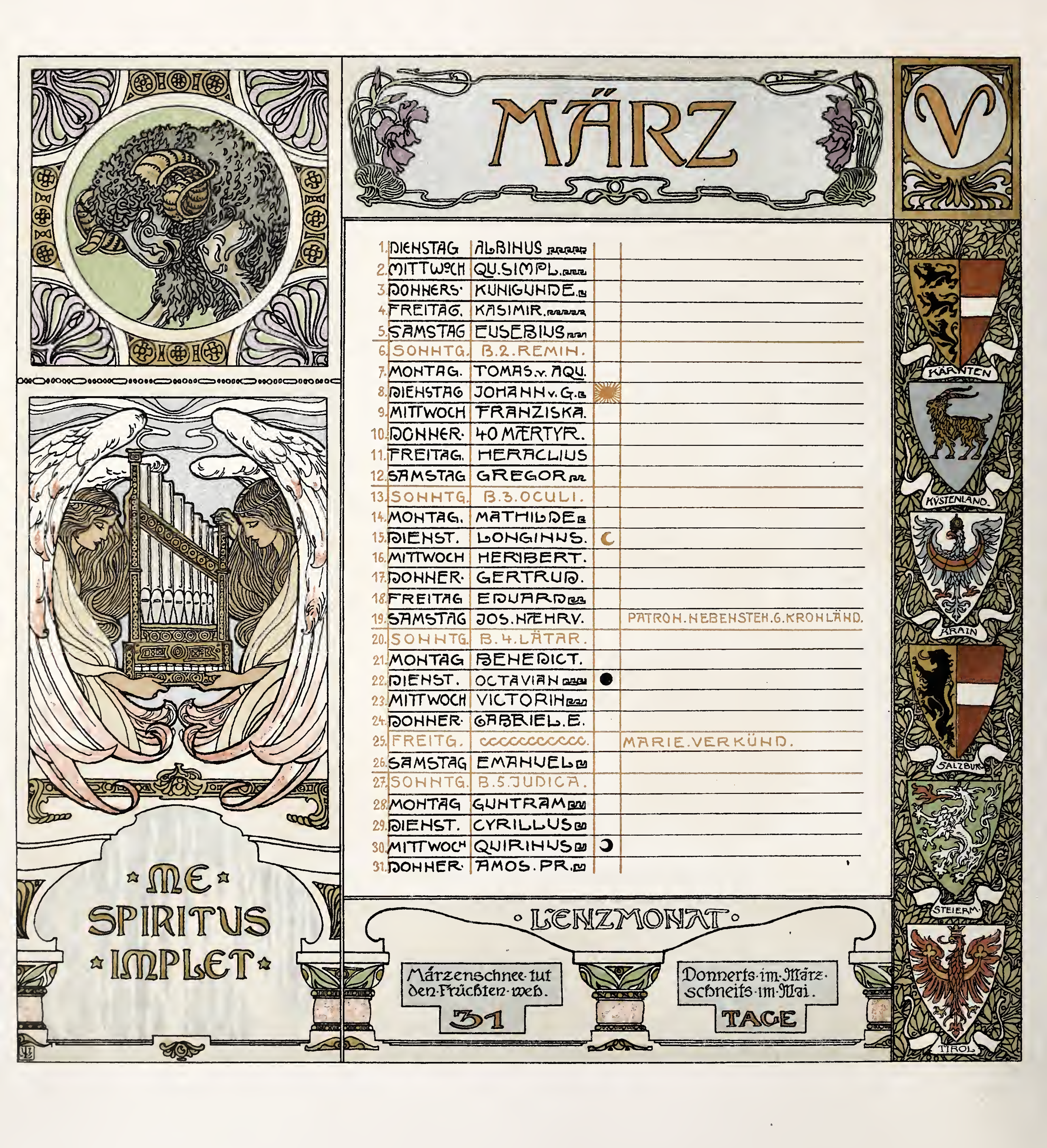
— W. R. Die Mucha-Ausstellung, s. Gr. III.

WIEN

— Führer durch die Gemälde-Galerie der kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. III. Theil. Gemälde moderner Meister. Aquarelle u. Handzeichnungen. 12°, 245 S. Wien. M. 2.

— MINKUS, Fr. Museum für weibliche Handarbeit in Wien. (Wr. Zeitg. 268.)




MÄRZ
1. DIENSTAG ALBINUS
2. MITTWOCH QU.SIMPL.
3. DONNERS· KUNIGUNDE.
4. FREITAG. KASIMIR.
5. SAMSTAG EUSEBIUS
6. SONNTG. B.2.REMIN.
7. MONTAG. TOMAS v. AQU.
8. DIENSTAG JOHANN v. G.
9. MITTWOCH FRANZISKA.
10. DONNER· 40 MÆRTYR.
11. FREITAG. HERACLIUS
12. SAMSTAG GREGOR
13. SONNTG. B.3.OCULI.
14. MONTAG. MATHILDE
15. DIENST. LONGINUS.
16. MITTWOCH HERIBERT.
17. DONNER· GERTRUD.
18. FREITAG EDUARD
19. SAMSTAG JOS.NÆHRV.
PATRON.NEBENSTEH.G.KRONLÄND.
20. SONNTG. B.4.LÄTAR.
21. MONTAG BENEDICT.
22. DIENST. OCTAVIAN
23. MITTWOCH VICTORIN
24. DONNER· GABRIEL.E.
25. FREITG. cccccccccc.
MARIE.VERKÜND.
26. SAMSTAG EMANUEL
27. SONNTG. B.5.JUDICA.
28. MONTAG GUNTRAM
29. DIENST. CYRILLUS
30. MITTWOCH QUIRINUS
31. DONNER· AMOS.PR.
· LENZMONAT ·
Märzenschnee·tut den·Früchten·weh.
31
Donnerts·im·März· schneits·im·Mai.
TAGE
ME SPIRITUS IMPLET
KÄRNTEN
KÜSTENLAND
KRAIN
SALZBUR
STEIERM
TIROL


S.
JOSEPH
NÄHRVATER



HANS THOMA UND DIE NATIONALE KUNST ❧ VON EDMUND WILHELM BRAUN-TROPPAU ❧



ES ist eine gewaltige Aufgabe, welche die moderne Kunstbewegung Allen denen gestellt, die sie ergriffen hat. Den Einzelnen nicht minder wie den Völkern. Wie ein brausender Sturmwind kam sie in freudigem stolzem Wagemuth, geneigt, am liebsten alles hinwegzuraffen, was nicht jung und frisch, was nicht aus sich selbst heraus entstanden, auf sich selbst allein vertrauend erscheint. Diese moderne leidenschaftliche Bewegung zur Kunst hat etwas universell Künstlerisches, sie hat die stolze jauchzende Kraft allseitigster Gestaltung, die Kraft, einen grossen einheitlichen Stil zu bilden, der den harmonischen sinnlich reflectirten Ausdruck einer ganzen Cultur darstellt.

Sie hat die Kraft, einen Stil zu bilden, denn noch geht der Weg steil bergauf, die leuchtende Höhe vor sich als schimmerndes Emporium. Aber sie wird sie zweifellos erreichen. Der Beweise sind zu viele und überzeugende.

Und der überzeugendste Beweis dünkt mich die nationale Modificirung des modernen, ursprünglich englischen, von japanischen und anderen national differenzierten Einflüssen durchsetzten Stils. Die Franzosen begannen wohl am frühesten, es folgten die Holländer, die Belgier, die Deutschen und zuletzt auch die Slaven, denn ein guter Theil des unsagbar anziehenden, geheimnisreich Reizvollen in Mucha's Kunst hat nichts mit dem Milieu der Boulevards zu thun, sondern schlägt Accorde an, die ihren Wiederhall finden in der uralten Volkskunst der Hanna und Slovakei, in der melancholischen Märchenpracht slavischer Volkslieder und Sagen. Mucha's Kunst ist slavischer als seine kurzsichtigen Stammesgenossen annehmen, denn ihnen erscheint er jetzt noch mehr als ein künstlerischer Renegat, als ein Pariser.

Gerade bei den Deutschen war die Aufnahme des neuen Stils und dessen Nationalisirung auf schweren inneren sowohl, wie äusseren Widerstand gestossen. Einmal weil wir das classische Volk der Philister sind, das bei dem entzückenden Reichthum an genialen

und grossen künstlerischen Individualitäten in seiner Masse unkünstlerisch, unsinnlich und schwerfällig ist, und dann war der geringe Procentsatz an Kunstgefühl und Kunsterfassen in diesem Volke durch die grossen Geisteskämpfe, durch das abstracte Quälen seiner Philosophen noch unterdrückt worden. Nicht zuletzt hemmte der unerträgliche geistige Hochmuth, das Resultat des Philister- und Krämersinns, gesteigert durch das Bewusstsein dieser Geisteskämpfe.

Aber alle diese negirenden und retardirenden Momente waren nicht stark genug gegenüber der lachenden Siegfriedsstärke, welche die moderne Kunst ziert und zum Siege führt. Dass der Weg zum Siege ein gerader, zielbewusster, richtiger sei, ist die Aufgabe der einzelnen Nationalitäten. Denn neben den individuell künstlerischen Qualitäten ist vor allen Dingen die Stärke und Wahrheit des nationalen Gehaltes mitbildend für den Begriff des Kunstwerkes. Ein Blick über die Jahrtausende der Kunstentwicklung, wie sie dank der wissenschaftlichen Kunstgeschichte vor uns liegt, überzeugt mehr als jeder weitere Beweis.

Die deutsche Kunst ist lange und tiefgehend national gewesen in ganzen Stilen und in einzelnen Individualitäten, so in Schongauer, Dürer, Kranach (so lange er jung und kein Kaufmann war), in Elsheimer, Chodowiecki, Schlüter, in Beethoven, Wagner und Bruckner, in Richter und Schwind.

Nationale Künstler, Führer auf dem wahren Wege sind ferner Böcklin und Klinger, germanisch durchaus trotz der Südlichkeit ihrer Kunst und von allen Dingen Hans Thoma, der deutscheste der deutschen Künstler, in seinem Wesen wie in seiner Kunst und deren Emanationen.

Es gehört ein Einblick in die ganze Kunstentfernung des deutschen Volkes während der letzten Decennien dazu, um die totale Verkennung grosser Künstler seitens der eigenen Brüder zu begreifen, wie sie, um nur diese markantesten herauszugreifen, Böcklin, Thoma und Klinger widerfahren ist. Denn was will das Häuflein der wenigen fühlenden Enthusiasten sagen gegenüber der eisig starren, dumpfen und schmählenden Menge der „Gebildeten"? Darum ist auch das Böcklinfest, das von allen Seiten her Ehren mancher Art auf den greisen Meister hereinfluten liess, den alten Freunden desselben mehr Wehmuth als Freude erzeugend gewesen. Und der Alte von San Domenico selbst mag seltsam mit seinen leuchtenden stolzen Künstleraugen dreingesehen haben, als er von allerorten und von allerseits umjubelt wurde.



Hans Thoma's Frau und Tochter

Kaum weniger spät fand Hans Thoma allgemeineres Bekanntwerden und tieferes Mitfühlen seiner hohen Kunst. Und doch ist er einer der Berufensten, ich glaube sogar, der Berufenste auf dem Wege zur Nationalisirung der modernen künstlerischen Bewegung. Kaum eines Anderen Kunst lehrt so sehr wie die seine, national schaffen, sie zeigt das Wie, nicht das Was. Er soll nicht im letzteren nachgeahmt werden, sondern im ersteren. Die geniale Naivetät und Selbstversunkenheit dieses Künstlers liess ihn, unbekümmert um allen Meinungs- und Koterienstreit, aus sich, aus seiner urgermanischen Gebirgswaldnatur heraus schaffen, und dieses Schaffen ist ein selten vielseitiges, alles umfassendes und direct kosmisch zu bezeichnendes.

Und heute, da er geliebt und geehrt von Vielen ist, schafft er ruhig, sicher und in sich gefestigt weiter in seinem stillen epheuüberzogenen Häuschen in Frankfurt a. M., ein ehrwürdiger Weisskopf

mit Augen, tief und leuchtend gleich einem Schwarzwaldsee und den singenden Lauten seiner oberrheinischen Muttersprache, ein rüstiger Alemanne mit wunderbar feinen vornehmen Händen, deren Weiss die Heiligkeit der ihm verliehenen Kunst symbolisirt.

Die Münchener Ausstellung von 1890 brachte zum ersten Male eine Collection seiner Werke, die Aufsehen erregten, aber wenig Liebe und Gefühl. Und so waren auf jeder der folgenden Ausstellungen stets ein Paar Bilder zu sehen, ein Entzücken, ein Ereigniss für seine kleine Gemeinde, die dann auf der Ausstellung 1896 im Münchener Glaspalast eine doppelte Freude erfuhr mit einer Reihe von Handzeichnungen, Aquarellen und Tafelbildern: mit „dieser Collection hat der Künstler beabsichtigt, ein Bild seines Entwicklungsganges zu geben“.

Damals schrieb ich: „In der That, ein herrliches Bild gaben diese schlichten Studien und Bilder von dem Werdegange eines der Grössten in der Kunstgeschichte, eines der Seltenen, die eminent persönlich, national und in kraftvoller Zielbewusstheit bereits in den ersten Versuchen der Kinderhand die gewaltige Schrift eines individuellen Meisters ahnen lassen.

Die das halten, was sie im blühenden Frühlingstasten ahnend versprechen, die unbeirrt von allen Einflüssen ihren eigenen Weg zu gehen wissen, das sind ja stets die Grossen in der Kunst gewesen“.

Hans Thoma ist ein Alemanne, aus Bernau im badischen Schwarzwalde, wo er am 2. October 1839 geboren ward. Äusserlich hart war das Leben des jungen Uhrmacherlehrlings, aber mit Entzücken drang in seine Künstleraugen, in sein warmes fühlendes Herz die ernste Schönheit seiner Heimat. Als Knabe schon zeichnete er leidenschaftlich und mit rührender packender Ehrlichkeit nach der Natur. Seine Begabung erregte Aufsehen und er kam 1859 zu Schirmer, der auch Böcklins Lehrer gewesen, auf die Karlsruher Akademie. Persönlich hat ihm Thoma wohl viel zu danken, aber wenig blieb von Schirmers classisch-romantischem Landschaftsstil bei ihm haften.

„Immer im Sommer malte er im Schwarzwalde Studien und Bilder, mit wahrer Leidenschaftlichkeit und inniger Sorgfalt bemüht, die Natur auf das Getreueste wiederzugeben.“

1868 zog Thoma nach Düsseldorf und im folgenden Jahre nach Paris, wo er von Courbet, sowie von den Fontainebleauern starke Eindrücke empfing. Nach der Heimat zurückgekehrt, stellte er in Karlsruhe aus, aber Hohn und Unverstand wurden sein Lohn. Er zog nun nach München, wo er zurückgezogen, mit Böcklin verkehrend,

arbeitete. Ein Engländer war damals beinahe der Einzige, der ihm Bilder abkaufte. Das Jahr 1874 brachte ihm seine erste italienische Reise, der im Jahre 1880 die zweite folgte.

München hatte Thoma 1876 verlassen, um nach einem kurzen Aufenthalt in der Waldesheimat, im Trompeterstädtchen Säckingen, nach Frankfurt überzusiedeln, wo er heute noch lebt.

Wer das heute kaum mehr übersehbare künstlerische Werk Hans Thoma's, — der, wie alle wahrhaft genialen Künstler mit der Leichtigkeit des Schaffens und der blühenden Fülle seiner Fantasie einen ausserordentlichen Fleiss, das Resultat der künstlerischen Ehrlichkeit besitzt, — überschaut, dem fallen aus der Eigenschaften Menge zwei grosse Hauptmotoren seines Schaffens heraus, die Leitmotive seiner Kunst: ein inbrünstiges, glühendes und dabei so köstlich ehrliches Werben um die Schönheiten und Geheimnisse der Natur und dann die Kraft des nationalen Wesens an ihm, die von ausserordentlich hohem ethisch-ethnologischen Werthe erfüllt ist. Und beide vereinen sich in wahrhaft genialer und harmonischer Weise, die klar und lichterfüllt das Wesen von Hans Thoma's Individualität wiederspiegeln.

Man hat aus historisch registrirendem Bedürfnisse versucht, eine bestimmte, quantitativ bescheidene, aber an künstlerischen Qualitäten riesenhaft dastehende Gruppe von deutschen Künstlern aus der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts zusammenfassend unter dem Titel „Neuidealismus“ zu bezeichnen. Sie setzt mit Feuerbach ein und zählt zu den Ihren Böcklin, Hans von Marées, Thoma, L. v. Hofmann, Hildebrandt und Volkmann. Ihre Schönheitssehnsucht hatte sie zur Antike zurückgescheucht, weit weg von der durchschnittlich wenig erfreulichen Kunst ihrer Zeit.

Der althellenische Pantheismus, dessen phantastische Gestaltungskraft die Satyrn, Nymphen, Dryaden, Centauren und ähnliche Natursymbole schuf, wuchs in ihrem Herzen wieder auf, nur lag ein Sehnsuchtsschmerz, eine leise Melancholie beengender Culturüberfüllung über ihnen, den einen Naiven, den Grössten ausgenommen, Arnold Böcklin, der mit sieghafter Kraft schuf. Es gibt kein wahreres und das innerste Wesen seiner Kunst bezeichnenderes Werk als Feuerbachs Iphigenie, die, am Felsblock sitzend, abgewandten Hauptes hinausstarrt in die See, „das Land der Griechen mit der Seele suchend“.

Hans von Marées und Thoma, die beiden in ihrem Innern so nahe Verwandten bilden einen neuen eigenartigen Accord in dieser süssen sehnsuchtsschweren Melodie.

Ich weiss nicht, ob Thoma mit Marées je zusammengekommen ist. Bilder von ihm hat er sicher gesehen bei seinem Freunde Fiedler sowohl, als bei Hildebrand, Marées' Schüler, in dessen Atelier in Florenz Thoma einige Zeit malte. Eine Beeinflussung im gewöhnlichen Sinne erscheint mir ausgeschlossen, es dünkt mich mehr die Erweckung gleicher bisher schlummernder Gefühle zu sein.

Der Ältere hat dem Jüngeren den Weg geebnet. Ihre innere Verwandtschaft ist eben ihre Verwandtschaft. Sie sind beide monumental und stünden ihnen Wandflächen zur Verfügung wie Giotto und Masaccio, wie Ghirlandajo und Mantegna, so hätten sie einen grossen modernen Freskostil geschaffen, einen Stil voll blühender Schönheit, anbetender Naturliebe und jauchzender Daseinsfreude. Das lassen ihre wenigen Werke ahnen, die Wandmalereien von Marées in Neapel, die Thoma's in Frankfurt, das lassen ihre Bilder ahnen, das beweisen Thoma's einzig geartete Aquarelle. Daseinsfreude, verklärende schönheitsdurstige Daseinsfreude auf einfache grosstönende Accorde in Natur und Menschenthum reducirt, von der Cultur sich abwendend, so könnte man es bezeichnen. Der seltsame geliebte Zauberer Giorgione hat Ähnliches gemalt.

Deutlicher als jede litterarische Charakterisirung dieser Kunst sprechen Marées' Bilder in Schleissheim: Die „Hesperiden", drei nackte ernste Frauengestalten unter Bäumen, „Drei Jünglinge", das „goldene Zeitalter", Bilder voll ergreifender wehmüthiger Sehnsucht und seliger Ruhe, losgelöst von Ort und Zeit, dahinträumend, eins mit der Natur, die sie umgibt und ernährt. Marées ist typischer, der Antike verwandter; bei Thoma, dem Sohn des Schwarzwaldes, ist diese Daseinsfreude durchaus national, mit der Scholle verbunden, nicht mit der der heimatlichen Berge allein, sie ist zu Hause gleicherweise im Taunus, wie auf der rothen Erde, wie an der Nordsee, weil sie germanisch ist in jeder Note ihres symphonischen Wesens. Thoma ist glücklicher und viel reicher als Marées, weil er den festen Boden des urangestammten Volkstammes unter sich hat, auf dem Schongauer, Dürer und Rembrandt gewandelt waren. Einst hatte Marées ähnlich empfunden. Von Wenigen beachtet hängt von ihm, der einen „Tod Schills" gemalt, in der Galerie des Grafen Schack ein Bild vom Jahre 1864, aus seiner voritalienischen, aus seiner Münchener Zeit, in dem er bereits den grossen Grundaccord zwar verhüllt für die meisten Augen und noch tastend, mit fremder Formensprache anschlägt. Es ist ein Bild voll feiner Farbenempfindung, „Ein Knecht, Pferde in die Schwemme treibend". Das Bild spricht uns altmeisterlich an, es ist aber bereits ein echter Marées,



Kinderreigen

(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin)

schon in der Maltechnik, sehr dick gemalt, fast modellirt, daher die prächtige Formenwirkung der aus dem Dunkel der Bäume herausleuchtenden Pferde. Es ist eine deutsche Landschaft, vielleicht irgendwo in der niederrheinischen Heimat oder in Holland geschaut, aber die ganze zwingende Eigenart des Künstlers leuchtet schon hervor. Die weitere Entwicklung idealisirt dann die Grundmotive, sie entkleidet von Zufälligkeiten, sie stimmt die Noten höher und voller und zieht sich in die „Gefilde der Seligen" zurück, aber man erkennt klar in dem Münchner Bilde den künstlerischen Archetypus der späteren Ephebenbilder.

Thoma's Kunst zweigt bei dem Münchener Bilde ab und entwickelt sich innerlich gleich geartet, aber auf deutschem Boden. Wohl zog auch er über die Alpen gleich Dürer und Richter, aber so wenig wie diese Beiden hat ihn die Kunst des Südens „erdrückt". Auf der Münchener Ausstellung waren drei Blätter aus dem Jahre 1880, also von der zweiten Reise, ausgestellt und mit derselben naiven deutschen Naturfreude sind diese fremden Schönheiten erschaut und festgehalten wie es Dürer gethan hat.

Einige Bilder von Thoma seien hier geschildert. Ein deutscher blühender Frühlingstag voll Duft und Sonne gibt den Grundton. Ein junges Weib sitzt am Bache, neben sich ein nacktes Kind. In der kühlenden Flut kniet ein anderes Weib, die Hände in das Nass getaucht und auf der Wiese unter dem schattenreichenden Baume sitzt ein Jünglingmann, die Weidenflöte blasend, deren Tönen ein zweiter Mann und ein Knabe lauschen. Ruhe, selige Ruhe herrscht. Oder ein anderes Mal: Am geheimnissvollen Waldsee, dessen Flut zwei Schwäne still durchziehen, sitzt wieder der Flötenbläser, neben sich den Fischer, auf einen glücklichen Zug wartend, den ihm die von der Melodie bethörten Fischlein gewähren sollen (ein echt deutsches Motiv!). Im Hintergrunde stehen in feierlicher statuarischer Ruhe ein Jüngling und ein Mädchen. Schwebend tanzen drei nackte Huldinnen den Reigen. Ruhig wiederum lagern am Ufer zwei Knaben. Ein unnennbarer Zauber liegt über dem „Märchen". Die Fee des Märchens, irgend eine Fee, bindet, links im Vordergrunde sitzend, eine Blumenwinde. Reizende geflügelte Engel schleppen die Blumen herbei. Einer aber von ihnen zieht schwer nach sich an einer langen schweren Streitlanze, die ein gewappneter Ritter trägt, das Visier in die Höhe geschlagen, zögernd stehend vor dem holden Wunder wie Parsifal. Ruhig grast sein Hengst unter den Bäumen am murmelnden Bache. Nach hintenzu steigt der Wald an, den Sommerhimmel an einigen Stellen durchlassend. — Im Vordergrunde einer blühenden fernhin



MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPH. GESELLSCHAFT IN BERLIN

LICHTDRUCK VON J. LÖWY

HANS THOMA, MAINLANDSCHAFT



sich verlierenden Wiese unter dünnen hochstämmigen Bäumen tanzen die Kinder des Dorfes den fröhlichen Sommerringelreigen. Ein älteres Mädchen, ein liebliches Kind auf dem Arme schaut ruhig zu und im Hintergrunde der Bauer mit dem pflügenden Pferde, auf dem heimischen Boden ausruhend und den Blick zur Kinderschaar herübersendend.

Wenn ich nicht fürchtete, missverstanden zu werden, so würde ich die hier abgebildeten Gemälde Thoma's „Frühling" und „Sommer" als deutsche Marées' bezeichnen. Sie schlagen dieselben Töne an wie jenes ins Land der Phantasie versetzte, im goldenen Zeitalter classischer Nacktheit dahinträumende sehnende Daseinsglück Marées, nur in deutschen Worten dahinfliessend, sanft und selig mit der heimatlichen Natur und Volksseele vermählt. Der junge Hirt sitzt unter den Bäumen auf dem Felsblock, die Weidenpfeife blasend, ihm lauschen versunken ein ernstblickendes Mädchen und ein blondlockiges Kind, das in das Bild schaut, die herrliche sonnige Mailandschaft vor Augen. Friedlich zieht ein Segel durch die Fluten des Flusses, ein Mädchen pflückt die blühenden Wiesenblumen und ruhig grast die Heerde. Frieden und volksliedduftiges Sommerglück tönen aus dem Bilde.

Das andere Bild, auf dem Dorfanger, wiederholt die bei Thoma charakteristischen, hochragenden, unter der Krone mit dem Bildrande abschneidenden Baumstämme im Vordergrunde und die schattigen grünenden Bäume in der Mitte, zeigt links ein Ephebenmotiv ins Deutschländliche übertragen. Ein Bauernjunge sitzt auf dem Rücken des Rosses, dessen Hals ein anderer streichelt. Dahinter rechts ein Mädchenreigen, der Fluss, das Dorf und der Himmel in duftiger reiner Klarheit leuchtend.

Ich sprach vorhin von Thoma's eigenartigem Freskostil. Worin besteht er? Ein Paar köstliche Wandmalereien in einem Frankfurter Gastzimmer und Aquarelle von ihm veranschaulichen ihn. Zunächst sind es zwei Punkte, die ihn charakterisieren, die Wahl und der Standort seiner Figuren einerseits und der Hintergrund andererseits. So niedrig als möglich in der Augenlinie stehen seine Figuren vor uns, ausserordentlich gross und scharf umrissen. Und dahinter eine weite weit zurückgehende energisch verkürzte deutsche Landschaft voll beglückenden Reizes. Und mit dieser Combination erreicht er eine geradezu grossartige Raumwirkung, eine Wahrheit und Formenwirkung der Figuren, welche die energischsten „Taktilwerte" besitzen, um diesen glücklichen Ausdruck des feinsinnigen Berenson zu verwenden. Es ist dasselbe Princip, wie es z. B. Mantegna in der Camera degli

Sposi des Mantuaner Castells, wie es Costa in dem Berliner Bilde „Der Herbst“ und wie es Pollajuolo anwendeten.

Eine deutsche Revue hat vor kurzer Zeit bei bedeutenden Künstlern eine Umfrage veranstaltet über die Natur des künstlerischen Schaffens. Hans Thoma's Antwort mag hier Platz finden, da sie gerade über den eben besprochenen Theil seiner Kunst eine schöne Auskunft gibt.

„Aeussere Umstände für meine Lust und Fähigkeit zum künstlerischen Schaffen braucht es keine anderen als die, unter denen überhaupt der Mensch arbeiten kann — also Gesundheit — ausgeruht sein — und weil ich Maler bin, genügendes Licht. Wie ich zu den Ideen für meine Bilder gelange, kann ich nicht sagen — sie scheinen mir in der Luft zu hängen und auf der Strasse zu liegen — und ich brauche sie mir nur zu nehmen, — ich habe über diese Frage noch nie nachgedacht.

Ich träume viel von Bildern und sehe oft herrliche Dinge im Traume, ich bewege mich dann unter ganz eigenartigen Raumverhältnissen — fast möchte ich sagen, ich sehe ringsum; — ich habe es auch schon versucht, ein Bild nach der Erinnerung an einen solchen Traum zu malen; — aber das Bild braucht immer ein optisches Gesetz, welches im Traum aufgehoben ist, — so wird es etwas ganz anderes, als der Traum war. Ob ich solche Träume habe, weil ich Bilder male, oder ob ich Bilder male, weil ich solche Träume habe, weiss ich nicht. — Auch wenn ich Musik höre, sehe ich meistens schöne Bilder oder mache Pläne für solche.“

Der Künstler hat mir erzählt, dass er bei den Frankfurter Fresken die Figuren zu Hause auf Papier scharfconturirt gezeichnet und dann ausgeschnitten hat. Sodann hat er sie an die Wand geklebt und bemalt. Einfacher kann man eine grosse bedeutende Wirkung nicht erzielen.

Die Hintergründe seiner Fresken und Aquarelle erinnern in der Vielgestaltigkeit, in der liebevollen Ausführung an die alten deutschen Meister, nur ist eben seine Landschaft organisch und voll moderner Stimmungskraft. Und an die alten deutschen Meister erinnert er in der kraftvollen Gesundheit seines Schaffens und in seinen Porträts. Sie gehören mit zu dem Reizvollsten und Künstlerischesten in der so kläglich darniederliegenden Porträtmalerei des 19. Jahrhunderts und können ruhig neben Lenbach bestehen. Sie sind zunächst individuell und national, dann sind die Bilder schlicht einfach und wahr, ohne jede Pose. So sein Familienbildniss aus dem Jahre 1885, ein rührend schönes Abbild eines glücklichen deutschen Familienlebens,

so vor allen Dingen sein Selbstporträt, das treue deutsche gesunde Gesicht mit den stolzen ernsten Augen unter einem Baum mit schwer herabhängenden reifen Früchten, ein Buch in der Hand, den Ausdruck des Gelesenen in den klugen Zügen. Denn Thoma gehört zu den Höchstgebildeten unseres Volkes, und unter der schlichten Naivetät seiner einfachen Worte ruht ein umfassendes Wissen, eine nie fehlende Urtheilskraft und Schärfe der Charakterisirung. Ein anderes Mal hat er sich gemalt wie einer der Alten, draussen in der geliebten blühenden Natur, mit der Palette in der Linken.

Und zu einem vollendeten harmonischen Bilde wird das Porträt seiner Frau mit dem Kinde an der Seite, in der stillen beseeligten Ruhe des Mutterglücks an Raffaels Florentiner Madonnen gemahnend. Schlichtes deutsches Familienglück liegt in den gesunden treuen Gesichtern mit den ernsten tiefen Augen der Mutter, ein glückliches sinnendes Hingeben in denen des Mädchens. Sie sitzen im Obstgarten auf dem Lande; jenseits des Gitters unter Bäumen friedliche Gehöfte und weidendes Vieh.

In der nationalen Kraft, in der wunderbaren Schilderung des unlösbaren Zusammenhanges zwischen dem Landmann und der Scholle steht Thoma ebenbürtig neben dem stammverwandten Normannen Millet da. Ob er nun ein deutsches Volkslied mit der schlichten gleichwertigen rührenden Schönheit illustrirt oder ob er den Pflüger, den Sämann, ob er die Ruhe, das Liebes- und Seelenleben des Volkes schildert, stets findet er gleicherweise den einfachsten und packendsten Ausdruck, in seinen Bildern sowohl wie vor allen Dingen in seinen grosszügigen Lithographien, die er in der Weise des alten deutschen Holzschnittes, oft in kunstvollem Clairobscur behandelt. Der Geigenspieler mit dem geliebten Instrument an der Wange, im Garten stehend und all sein Lieben, Sehnen und Trauern in Tönen auflösend, während im Hintergrund kraftvoll ein Bauer mit der Sense schreitet: es ist geradezu ein ergreifendes und vielsagendes Symbol. Der Gewappnete, der durch die Landschaft reitet, der auf des Berges Gipfel des im Thale ruhenden Dorfes Frieden bewacht, verkörpert die Legenden vom guten St. Georg und Martin, den guten Rittern und Schutzheiligen.

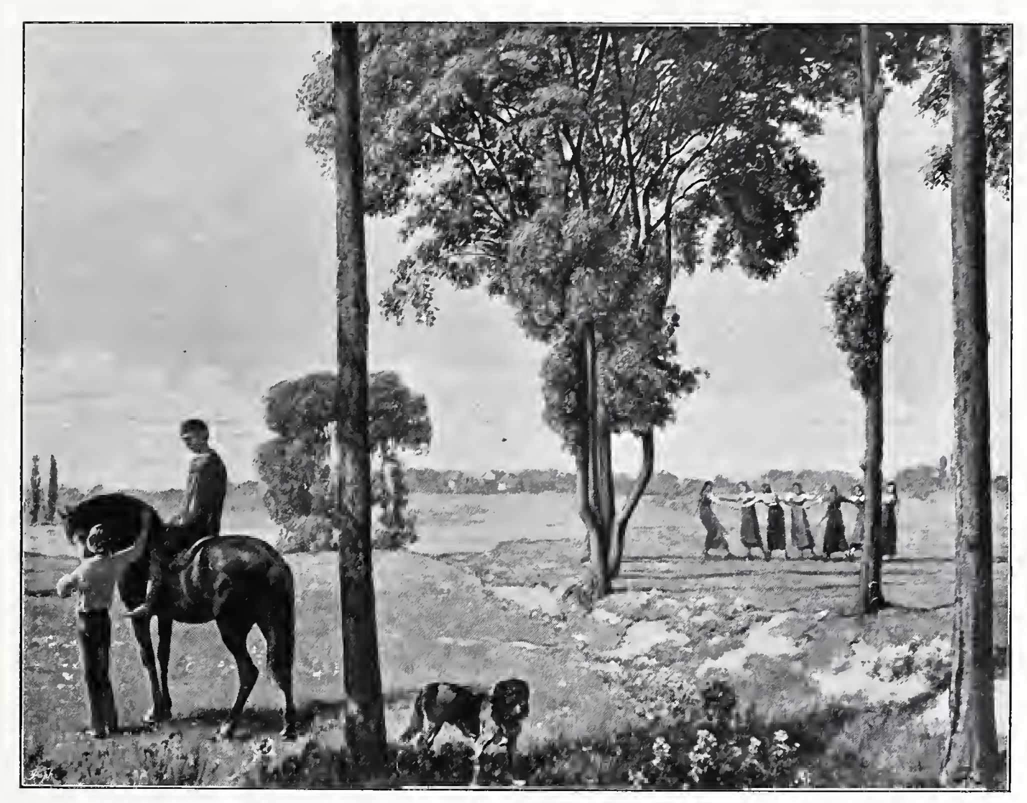
Gross ist Thoma als Schilderer des Evangeliums, deutsch wie Uhde, einfach und schlicht, aber voll tragischer Grösse gleich Dürer, wie der Versucher in römischer Cäsarentracht den Erlöser auf des Berges Zinne geführt, wie die heilige Familie nach Ägypten flüchtet und unterwegs ruht. Das ganze All, als Sternenhimmel, bildet den Hintergrund des in kühner Verkürzung gezeichneten todten Christus.



Frühling

Für seine pantheistische Natursymbolik hat Thoma gleich Böcklin und Stuck zu all dem Sagenvolk der Hellenen als Ausdrucksmittel gegriffen. Aber seine Centauren, Nymphen und Satyrn, seine Tritone und Najaden wandeln, lieben und tollen im deutschen Walde, auf deutschem Boden, auf deutschem Wasser; sie haben deutsche Gesichter und sind uns drum doppelt glaubwürdig und wahrscheinlich in der naiven unbewussten Macht ihrer Lebensfähigkeit, ähnlich den Feen und Nixen Meister Schwinds.

Es sei mir vergönnt, hier zu wiederholen, was ich vor einiger Zeit über eines der herrlichsten Kunstblätter Thoma's, das „Tritonenpaar" schrieb: „Eine Herrlichkeit wie am ersten Schöpfungstage liegt über dem Meere. Feierlich zieht der Triton die aufschäumende Bahn, das Muschelhorn blasend. Seine schöne Liebste ruht auf seinem Rücken, die Linke um des Gatten Leib gelegt, die Rechte erhoben, als wolle sie die Töne liebkosen. Golden versinkt der Sonnenball in den Wogen, Goldglanz liegt auf seinen Strahlen, auf dem Meer und Goldglanz umgibt den süssen Leib des Weibes. Ein grosser symphonischer Zug geht durch das Bild wie Naturwildheit, die von der Harmonie



Sommer

gebändigt und geglättet ist.“ Das Blatt ist decorativ von geradezu fascinirender Gewalt. Thoma ist in der That ein für das Decorative hoch begabter Künstler, der schon lange vor Beginn der modernen decorativen Bewegung neue und vor allen Dingen nationale Wege ging. So besonders in seinen Bilderrahmen, die er selbst bemalte oder die er nach seinen Entwürfen in leicht colorirter Brandmalerei decoriren liess. So hat er einmal ein Doppelporträt, ihn selbst und seine Frau vorstellend, mit einem einfachen breiten Holzrahmen umschlossen, den blühende Hochlandblumen schmücken. Auf den vier Ecken lachen uns Engelsköpfchen in Rundmedaillons entgegen. Denn die Kinder liebt er mit der Liebe der grossen Künstler zu ihnen. Auf seinen Rahmen tollen sie herum, auf einer Wolke spielen sie als Engelchen, im Grase wälzen sie sich in wohliger Daseinsfreude und in den Armen der treuen alten Grossmutter lauschen sie in der Mondnacht mit leuchtenden Augen den lieben Märchen, während leise geheimnissvoll ein Kater vorbeischleicht, die Scheibe des Mondes verdeckend, und in den Armen der treuen alten

Grossmutter schlafen sie endlich sorglos ein, von den Spielen auf der Wiese müde zurückgekehrt.

Reich und vielgestaltig, vollkommen individuell ist der Schmuck seiner Rahmen, die stets in feingefühltem, tiefsinnigem Zusammenhang zu dem Inhalte des Bildes stehen.

Hans Thoma hat die weitgehendsten decorativen Interessen. So hat er kürzlich der neubegründeten Scherrebeker Webeschule einen Teppich gezeichnet, so interessirt er sich für die moderne, auf nationaler Grundlage erwachsene Töpferei. Er hat in souverän freiem Schaffen in einem Frankfurter Kaffeehaus ein geradezu mustergiltiges decoratives Deckengemälde geschaffen, das von den Meisten missverstanden wurde.

Bei Thoma wird man vergebens nach der herkömmlichen „Schönheit" der Formen, des Gesichtes und der Gestalten suchen. Die Schönheit ruht in ihnen, und wer sie „herausreisset", der wird die innere Süssigkeit dieser echten hohen Kunst beglückt geniessen. Wie bei Dürer und Rembrandt ist echt deutsch bei Thoma die wahre Herbheit der Linie, die Schärfe und Ehrlichkeit der Charakteristik. Das ist das stolze Eigenthum der nordischen Kunst, und so lange sie Künstler wie Dürer, Rembrandt, Shakespeare, Thoma hervorgebracht, darf sie gleichberechtigt neben der italienischen Schwester bestehen.

Thoma's schlichte treue Landschaftsschilderung mit der unermesslichen Tiefe des Blickes und der genialen Verbindung der glücklich wiedergegebenen Gesammtstimmung mit der liebevollen Freude am Detail ist echt deutsch und echt Thoma, denn sie ist ohne Vorläufer und ganz aus sich geworden. Es ist auch schwierig, den unendlichen Reiz seiner Landschaften wiederzugeben, wenn ein Schwarzwaldquell den Tannenwald herunterrauscht, umgeben von ginsterbewachsenem Rasen, wenn er den Frühling oder den Sommer schildert. Es gibt eine Landschaft „Oberursel" im Taunus darstellend aus dem Jahre 1896. Friedlich liegen Wald und Dorf, ruhig grast die Herde unter der Obhut des Hirten. Eine schöne Feiertagsmahnung liegt über dem Ganzen. Ein weiches träumerisches Sehnsuchtsgefühl nach einem Jugendsonntag auf dem Dorfe erfasst uns, im brausenden Leben der Stadt die Sehnsucht nach der Heimat, dem Rauschen der liebvertrauten alten Linde, dem Dufte ihrer Blüten.

Thoma's Farbe ist erdenfröhlich, klar, warm, gesund und frisch. Sie lacht und jubelt wie die Naturfreude des Künstlers selbst. Ihm ist die Farbe wie Böcklin ein individuelles schillerndes Gewand, in das er seine Träume kleidet. „Und das ärgert uns're Alten" singt Hans Sachs.

Es ist wohl klar, dass eine Kunst, die so treu, ehrlich und gesund ist wie die Hans Thoma's, die eine derartige Kraft nationalen Gefühls erweckt, die in ihrem ganzen Wesen das Werk eines der treuesten und grössten Söhne seines Volkes ist, sicher dazu berufen ist, in erster Linie genannt zu werden, wenn es sich darum handelt, eine unaufhaltsame starke künstlerische Bewegung, wie es die moderne thatsächlich ist, in nationale und individuelle Bahnen zu führen. Denn nur in diesen vermag sie neben der Kunst der übrigen Völker zu bestehen.

Der Weg, den Thoma gegangen, sei auch der Weg für die deutsche Kunst. Sie sei persönlich, treu gegen sich selbst und die heimatliche Natur, sie sei national in ihres Wesens innerster Seelentiefe. Dann wird ihr auch die Kraft des Schaffens, der ihr selbst innewohnenden Begeisterung zutheil, die von jeher ein Ehrenzeichen der deutschen Kunst war.

AUS DER BURG KREUZENSTEIN (II.) VON CAMILLO SITTE-WIEN

UNGEMEIN viel findet der Kunsthistoriker in der Kapelle zusammengetragen. Auch für die Museumsidee bildet diese mit ihren Nebenräumen das Centrum. Die Bilder des Altarschreines St. Sebastian und St. Barbara stammen aus Obersteiermark; alle Figuren und Reliefs sind alt; sie gehören dem XV. Jahrhundert an. Der heilige Hubertus, eine der Seitenfiguren, stammt aus Gmunden, und die andere, der heilige Georgius, obwohl eine deutsche Arbeit, aus Madrid. Der Altar zählt im Ganzen 47 Holzschilde und Bilder, aus welchen derselbe zusammengebaut wurde, vom Bildhauer Grissemann aus Imst; gefasst wurde er vom Maler Alois Müller aus München; die Vergoldung ist von Emler in Wien. Der Elfenbein-Christus stammt aus Barcelona; das Innere des Tabernakels ist geschmückt mit Goldstickereien der Tochter Lucia des Grafen Wilczek. An den Seitenwänden der Absis befinden sich sechs Stück Holzreliefs von St. Pantaleon aus Niederösterreich.

Der gemalte Wandteppich hinter dem Altar ist eine Nachahmung des bekannten Regensburger Teppichs, ausgeführt vom Maler Müller

aus München. Die Glasmalereien der 30 Felder der drei schlanken Spitzbogenfenster, biblische und andere kirchliche Vorstellungen enthaltend, sind Arbeiten des XV. Jahrhunderts, theilweise aus der Grazer Schlosskapelle.

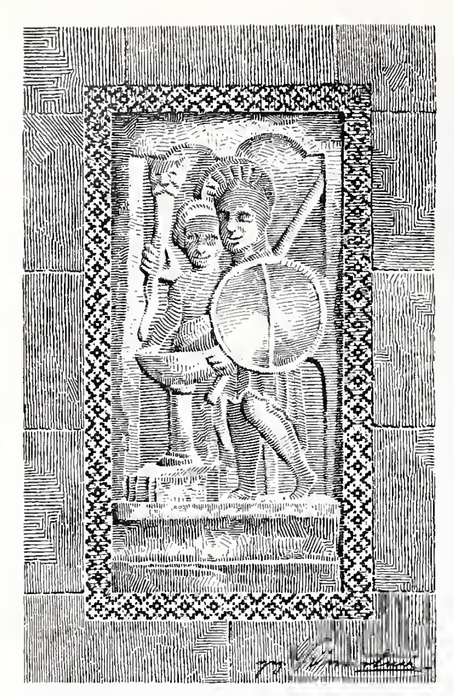
Die Altardarstellungen, alle im Zusammenhang gesammelt, stellen eine Verherrlichung Mariens dar. Es sind dies die unbefleckte Empfängnis; die Geburt Christi; die Anbetung der heiligen drei Könige; auf der Thüre des Sacramenthäuschens der Weg nach Golgatha; darüber eine Pietà und zu oberst Christus Salvator; als Seitenfiguren Johannes der Täufer und der heilige Ambrosius; meist Tiroler Schnitzwerke. Unsere Abbildung zeigt hinlänglich, wie harmonisch alle diese Bildwerke zusammenpassen, als ob sie für dieses Altarwerk, wenn auch von verschiedenen Händen gearbeitet wären.

Das Räthsel dieses Zusammenpassens löst sich aber Jedem, dem es verstattet war, die überraschend umfangreiche Sammlung von mittelalterlichen geschnitzten Figuren und Reliefs zu sehen, welche Graf Wilczek in seinem benachbarten Schloss Seebarn für Kreuzenstein im Laufe der Jahre zusammengebracht hat. Da stehen in langen Gängen rechts und links dicht aneinandergereiht mittelalterliche Schnitzbilder zu Hunderten aufgestapelt, in mehrfachen Reihen übereinandergeschichtet bis zur Decke hinan, mehrfach vor- und hintereinander; ein ganzes Museum mittelalterlicher Schnitzerei vom ältesten Romanischen an bis zu den letzten Ausläufen der Gothik, die mannigfachsten kirchlichen Stoffe und Heiligenlegenden behandelnd, in jeder Art Staffirung und Vergoldung, in jeder Grösse. Es dürfte dies die reichste Sammlung dieser Art sein und aus einer solchen, die überdies schon im Hinblick auf ihre Verwendung mit wohlbedachtem, unermüdlichem Fleiss erworben wurde, Zusammenpassendes nach Darstellung, Grösse und Stil zu finden, mochte bei steter Vergleichung und Gruppirung endlich gar wohl gelingen.

An diese Gallerie schliesst sich noch eine Bildschnitzer-, Tischler- und Reparatur-Werkstätte an, in welcher von einem tüchtig in Charakter und Technik eingearbeiteten Werkmeister Jahr aus, Jahr ein ergänzt, reparirt und zusammengebaut wird bis zu ganzen Altarwerken. Der Meister in diesen Räumen, der alles angibt, alle Skizzen und, wenn nöthig, Naturdetaile zeichnet und Modelle anordnet und corrigirt, ist der schaffensfreudige Bauherr Graf Wilczek selbst und das Ganze gemahnt in überraschender Weise an die alten Klosterwerkstätten, wo in glücklicher Abgeschiedenheit vom Drängen und Stossen der Welt nur um der Sache selbst willen Schönes



Altar in der Kapelle



Frühchristliches Relief

geschaffen wurde und die Arbeiten selbst eine Freude, Andacht und Lebensgenuss zugleich waren. Von hier aus begreift man auch die Möglichkeit der Entstehung von Kreuzenstein.

Schloss Seebarn und die umliegenden herrschaftlichen Wirtschaftshöfe sind ausserdem in allen verfügbaren Räumen bis auf die Dachböden hinauf derzeit angefüllt mit alten Kunstgegenständen, Möbeln aller Art, Bildern, Gläsern und Krügen, Kachelöfen, Bronzegegenständen, Schmiedearbeiten u. s. f., ein vorläufig noch zerstreutes Museum. Das alles soll in Burg Kreuzenstein geeignete Aufstellung finden.

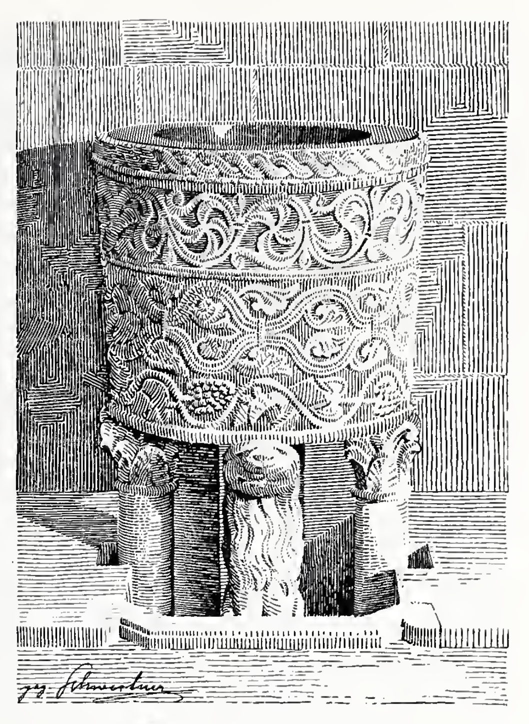
Als besonders beachtenswerte Stücke seien hier noch folgende angeführt:

An der nördlichen Kapellenwand ein romanisches Taufbecken, auf Löwen stehend, eine vorzügliche altitalienische Arbeit noch in Form der antiken Bronze-Cisten, wie sie mit ihren Gravirungen bekanntlich bis in ältest etruskische Zeit reichen. Selbst der Gravirstil an der senkrechten Cistenwand hat sich hier noch in Form von ornamentalen Flachreliefs erhalten.

Ober diesem höchst seltenen Stück befindet sich in die Mauer eingelassen ein wohl noch mehr zum Nachdenken anregender Gegenstand: ein frühchristliches Relief aus parischem Marmor in Mosaikeinrahmung mit der Darstellung einer Taufe, aber noch mit antikisirend griechischem Costume, Waffenschmuck und stilistischer Behandlung der Figuren, aus der Gegend von Padua stammend. Schade, dass der Mangel einer Inschrift das offenbar nach Padua nur durch Verschleppung gekommene Stück geschichtlich nicht näher bestimmen lässt.

Die Abbildung auf Seite 100 stellt den westlichen Abschluss des Kapellenschiffes dar; das Chorgestühl daselbst mit der Jahreszahl 1475 ist eine alte Tiroler Arbeit; der grosse Christus am Kreuz darüber, aus dem XIV. Jahrhundert, befand sich früher in der Heiligen Blutkapelle zu Friesach; Maria und Johannes daneben stammen aus Norddeutschland. Was sonst auf diesem Bilde zu sehen: Luster,

Leuchter und Processionsfiguren auf hohen Stangen etc., sind durchaus Antiquitäten. Der eiserne Fahnenhälter rechter Hand, aus dem XV. Jahrhundert, trägt in der Regel die Fahne der Nordpolexpedition von Payer und Weyprecht, welche Graf Wilczek ausgerüstet und bis Spitzbergen und Nowaja-Semlja begleitet hatte.



Romanisches Taufbecken

Die Orgelchorbrüstung darüber aus rothem Salzburger Marmor ist eine neue Arbeit im Stile des XIV. Jahrhunderts.

Das grosse Fenster des Orgelchores, das schon auf dem ersten Bilde der Burgansicht von Westen her auffällt, ist in seinem Masswerke so durchgebildet worden, dass es die deutschen Glasmalereien aus dem XIV. Jahrhundert, die aus einem Kloster in der Nähe von Gross-Tapoltschan in Ungarn erworben wurden, aufnehmen konnte. Die Orgel ist eine vom Orgelbauer Keller in Limburg an der Lahn ausgeführte Copie der schönen Orgel aus dem XV. Jahrhundert von Kiedrich im Rheingau. Als interessantes Einzelstück ist noch zu erwähnen die vortrefflich gelungene Steingusscopie des heiligen Florian nach wahrscheinlich französischem Original aus dem XIII. Jahrhundert im Besitze des Stiftes St. Florian.

Wendet man sich nun gegen die Südwand der Kapelle, so hat man einen Anblick magischer Farbenwirkung. Aus dem Dämmerlicht eines Hemicyklus leuchtet der Goldgrund eines den ganzen Kugelausschnitt des Gewölbes bedeckenden Mosaikbildes herab, das in der Technik alter Venezianer Mosaiken von Conte Morolin aus Venedig ausgeführt wurde mit vorbildlicher Benützung einer Madonna aus der Absis der Marcuskirche und zweier Engel aus Torcello. Die halbkreisförmige Steinwand ist in ruhiger Bogenstellung ausgebildet, deren Säulen aus Granit vom Kitzsteinhorn gearbeitet sind, während die Capitäle aus Kärntner Marmor hergestellt wurden, von einem verlassenen römischen Steinbruch, und zwar einige aus noch in römischer Zeit gebrochenen Werkstücken; der Steinplattenfussboden enthält den



Westlicher Abschluss des Kapellenschiffes

Einlass in die Familiengruft, eine mächtige Porphyrplatte mit eingravirtem Familienwappen. Die beiden Spitzbogenöffnungen gegen das Kapellenschiff sind getrennt durch eine Granitsäule mit romanischem Capitäl, und das in seiner einfachen Gliederung merkwürdig ernst wirkende Gitter ist von Graf Wilczek entworfen in Anlehnung an ein altes Motiv von der Kathedrale von St. Denis und mit einem leisen Hauch von Vergoldung überzogen, so dass es zu den Goldgründen der Mosaiken dahinter harmonisch stimmt. In der Gruft unter diesem Hemicyklus befindet sich der aus interessanten alten Stücken zusammengesetzte Altar. Die Mensa wird gebildet von einem Sarkophag aus rothem Marmor, aus Ravenna. Die Predella stammt aus Augsburg, die zwölf Apostelfiguren aus Innsbruck; das Kreuz aus Köln, die Leuchter aus Hamburg.

Um diese Haupträume der Kapelle und Gruft gruppiren sich eine Menge anderer, wie Sakristei, Pfaffenstube, Glöcknerstube,

Durchgänge und sonstiges, was alles gleichfalls zu geeigneter Unterbringung von Antiquitäten verwendet ist.

Zunächst am Eingange in die Sakristei fällt die prächtige Thürglocke auf, die man entschieden für eine Antiquität halten würde, wenn ihre Herstellung durch den Burgschmied Reginato aus Fansollo bei Castelfranco nach Entwurf und Naturdetail von Graf Wilczek nicht bekannt wäre. Hier muss eines Seitenstückes zu der Altarbau-Werkstätte von Schloss Seebarn gedacht werden; es ist das die Schlosserwerkstätte auf Burg Kreuzenstein.


Hemicyklus in der Kapelle

Etwas Eigenartigeres in dieser Art wird man nicht leicht irgendwo finden. Das Rohmateriale besteht aus alten Fensterstangen ohne Kunstwert und sonstigem alten Eisen. Das mag dem Laien vielleicht wunderlich vorkommen, aber gerade das ist nichts Neues, sondern Jahrhunderte altes Eisen wird bereits allenthalben von Kunstschlossern, welche wirkliche Kunstschmiedearbeit fertigen, zur Verarbeitung gesucht, weil es für solche Arbeiten thatsächlich tauglicher ist, als die moderne Walzwerkware.

An Werkzeugen findet sich hier auch nur der Vorrath alter Schmieden; auch das ist schon anderwärts gebräuchlich, weil gediegene Kunstarbeit nur die schlichte Hammertechnik verträgt; dass aber ganze Reihen von Versuchs- und Musterstücken absichtlich primitiv, sozusagen auf Stimmung geschmiedete Nagelköpfe in ganzen Serien, Bänder, Beschläge etc., aufgestellt werden; dass die Gehilfen das alles so stilgerecht hier erst gelernt haben und zwar nicht vom Zunftmeister, sondern vom Bauherrn, dass diese Schmiedekünstler, die so vortrefflich alte Arbeiten nachzuahmen verstehen, die Schüler



Heiliger Florian

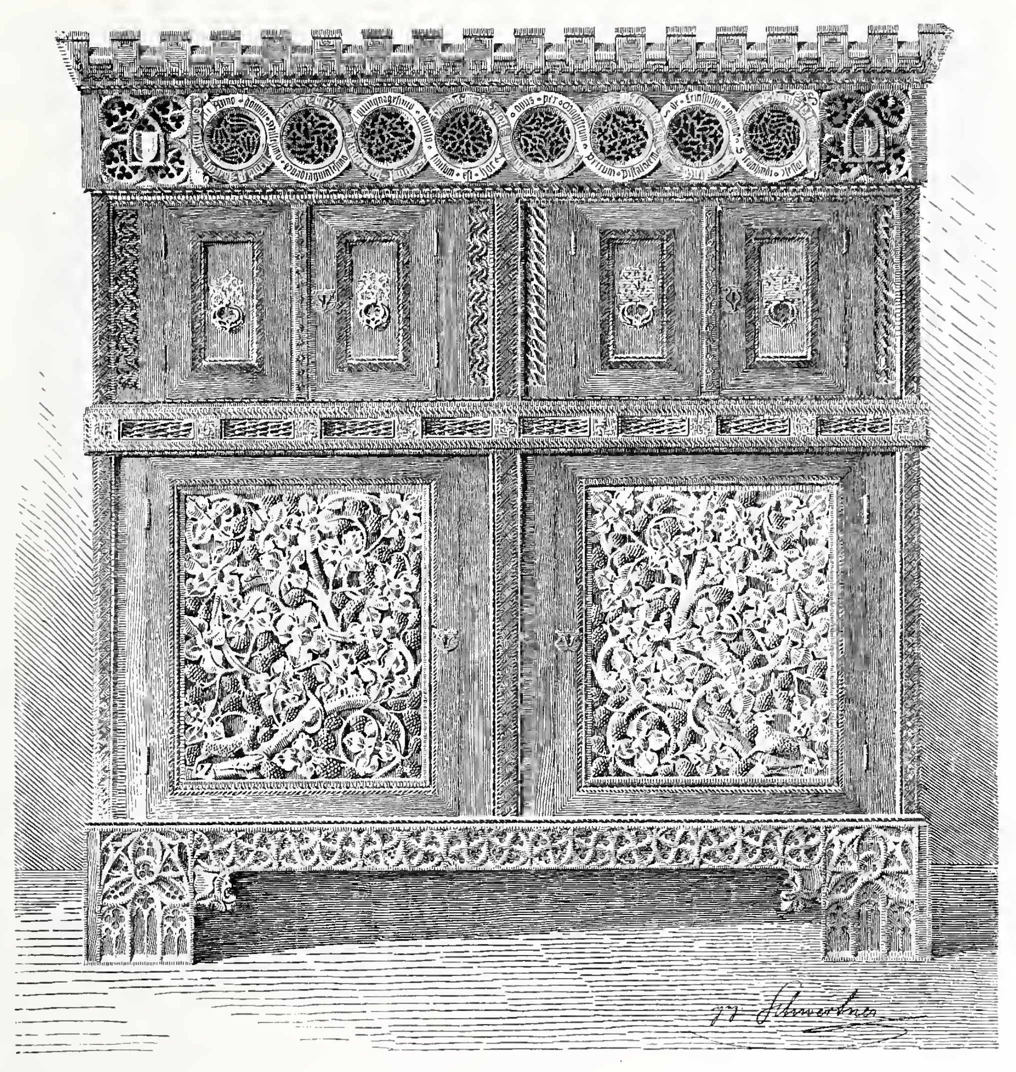
und Lehrlinge des Bauherrn selbst sind, das ist allerdings neu.

Unterhalb dieses Probestückes eigenartiger Schmiedekunst steht ein Weihbrunnstein des XV. Jahrhunderts von Kreutzen bei Grein in Oberösterreich. Die Sakristeithür hat alte Beschläge des XV. Jahrhunderts aus Tirol mit einem Bronzelöwenkopf aus Neustift bei Brixen; die 14 Nothhelfer ober der Thür sind eine feine süddeutsche Holzsculptur.

Nahezu gänzlich als Museumsraum kann die Sakristei bezeichnet werden. An den Wänden ist eine Fülle von Reliquiarien auf Consolen angebracht, die Rippenträger gehörten vor dem einer zerstörten Kirche am Inn; die Piscina ist altitalienisch; der Ofen zwar neu, aber alten, auf Kreuzenstein gefundenen Kacheln nachgebildet; ein kleiner Kasten für Kirchengeräthe befand sich früher in der Sammlung des Bildhauers Hans Gasser. Das Prachtstück der Sammlung bildet aber der grosse Paramentenschrein aus Tamsweg von 1455. Dieser ist bereits beschrieben im XIX. Jahrgange der Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale; die Inschriften auf den Spruchbändern lauten:

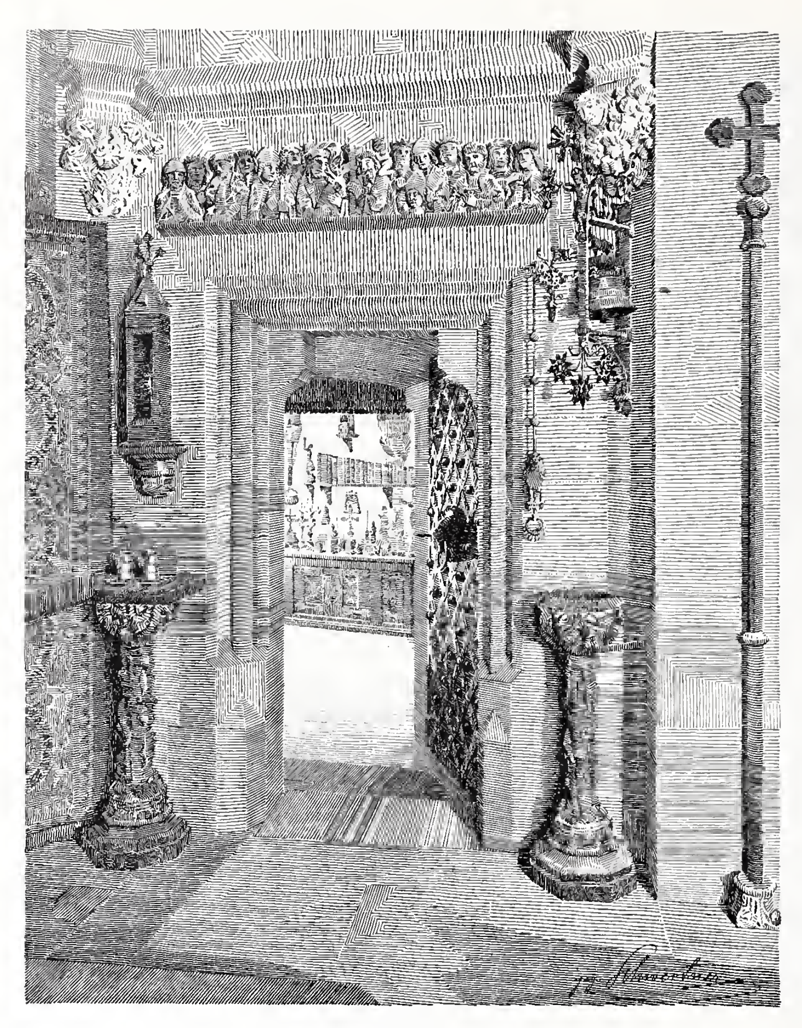
„das werchk habent geardent ze machen dye — zechleint der chirchen her Jörig hofmann die zeyt vicari anstatt maister Casparn pfarrer zw — Tamssweg und hans griespeck und chrueg petburg zu Temssweg.

Anno domini millesimo quadringentesimo quadragesimo quinto finitum est hoc opus per magistrum petrum pistatorem de Leinssniza in honorem s. Leonhardi efessor (is).“



Paramentenschrein

Wie die Sakristei, sind auch die anderen vorher genannten Räume wahre Fundgruben mittelalterlicher Kunstgegenstände, so die Pfaffenstube. Sie enthält einen Schrank des XV. Jahrhunderts aus Klagenfurt mit dem Namen des Verfertigers Wolfgang Pirsther Plebanus in Velach 1503, in Röthel geschrieben; ein wohlerhaltenes, interessantes gothisches Bett; ein Relief des heiligen Marcus aus Süddeutschland; einen Betschemel mit italienischem Triptychon; in der Fensterecke einen alten Armstuhl; einen alten gusseisernen Ofen aus der Hofapotheke von Innsbruck; in den Wandnischen eine kleine Bibliothek aus durchwegs merkwürdigen alten Bänden zusammengesetzt. Die Wand- und Deckenvertäfelung ist aus altem Holz neu zusammengefügt und fällt



Eingang in die Sakristei

dabei der schön geschnitzte und bemalte alte Durchzug besonders auf. Der Vorplatz ist mit alten Fliesen ausgelegt, aus der Nicolauskirche in Korneuburg.

Ähnlich, nur weniger reichlich, ist die im grossen Thurm befindliche Glöcknerstube ausgestattet, und zwar mit einer alten Vertäfelung aus der Meraner Gegend. Der Christus am Kreuze in der Ecke ist eine meisterhafte Arbeit des XV. Jahrhunderts; der Lichterweibchen-Luster stammt aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts; in der Ecke befindet sich eine alte eiserne Uhr aus dem XV. Jahrhundert; Tellerstellen mit alten Töpfen und Tellern und ein grüner einfacher Kachelofen von trefflicher Farbenwirkung sind noch zu nennen. Jedem Besucher fällt die neben dem Fenster aufgehängte Karte von Spanien auf und der Beschauer fragt unwillkürlich, warum hier eine so grosse Karte von Spanien hänge. Es ist eine weihevolle Erinnerung an eine unvergesslich herrliche und auch historisch denkwürdige Reise des Burgherrn durch Spanien. Zur Bewirtung froher Gäste ist diese lauschige Ecke ein Lieblingsplätzchen, und in der That: hier plaudert es sich gar wohlgemuth über all das Schöne, was es im Hause gibt und weit draussen in der grossen Welt.

DIE KUNSTGLÄSER VON LOUIS C. TIFFANY VON S. BING-PARIS

MEHR als 20 Jahre sind es, dass sich Charles Tiffany in New-York eines Weltrufs als Goldschmied und Juwelier erfreut. Sein Sohn Louis C. Tiffany widmete sich mit jugendlicher Wärme zuerst der Malerei, die seiner idealen Veranlagung am meisten zusagte. Was immer diese Kunst an grossen Eindrücken und tiefen Empfindungen verursacht und wachruft, entspross für ihn der Freude an der Farbe, an ihrem Feuer und ihrem Glanze. Der ihm angeborene mächtige Sinn für die vibrirenden Empfindungen der Harmonie, der sich sowohl in der Übung seiner Kunst wie nicht minder auf weiten Reisen in den Ländern des Orients stets gesteigert hat, musste Tiffany zur Ausübung seiner schöpferischen Talente auf einem weniger beschränkten Gebiete als dem der Malerei anspornen — auf einem langverkannten, doch darum nicht minder wirksamen: dem der decorativen Kunst.

Was zuerst das Herz des jungen Künstlers mit ungeahnten Empfindungen erfüllte, war der Anblick der byzantinischen Basiliken mit ihren blendenden Mosaiken, in denen sich die gesammten Grundzüge der grossen Kunst der Decoration, sowie alle denkbaren Möglichkeiten ihrer Anwendung zusammenfanden.

Als Tiffany vor diesen ehrwürdigen Denkmalen die Geheimnisse einer entschwundenen, glanzumstrahlten Vergangenheit zu ergründen suchte, erschien ihm als ein Traumbild die Kunst der Zukunft. Diese Überreste, die uns als Erbtheil des Alterthums erhalten sind, enthüllten ihm die ewig giltigen Grundgesetze. Eine Gefahr schien darin zu liegen, dass das in ihm Wachgerufene den Born kühner und spontaner Eingebungen hemmen könnte, welche die Kraft des Neuerers bilden. Wie viele gute Vorsätze zu einer Wiederbelebung der decorativen Künste waren an dieser Klippe gescheitert! Allein die junge amerikanische Race hat den Vorzug, dass sie es versteht, unbeirrten Geistes unsere alten Traditionen zu verwerten, ohne diesen ihren Genius, der die Unabhängigkeit liebt, zu unterordnen. Zudem besass Amerika von jeher die Gabe, alle seine Unternehmungen unter einander in vollsten Einklang zu bringen und alle seine thatkräftigen Bemühungen auf ein einziges Ziel zu richten — auf ein Ziel, das durch die Bedürfnisse

des Tages bestimmt wird. Es war dies die Zeit, in welcher die neue Welt überraschende Impulse auf dem Gebiete der Architektur gab. Überall erhoben sich mächtige Bauten, deren ursprüngliche Formen den ersten Perioden unseres Mittelalters entlehnt, zweckentsprechend in einen originellen Stil übertragen und auf das Sorgfältigste den modernsten Bedürfnissen unseres Zeitalters angepasst waren.



Glasgefäss von Tiffany

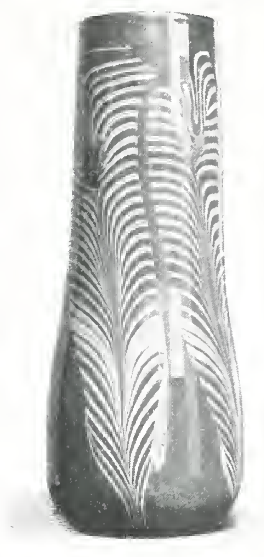


Glasgefäss von Tiffany

Fast möchte man sagen, dass dies für Tiffany eine Hilfe der Vorsehung bedeutete, die ihm gestattete, seine völlig neuen ästhetischen Anschauungen zur Anwendung zu bringen. Der Geist, von dem seine Schöpfungen beseelt waren, entsprach ganz der neuen Richtung. Mehr noch als den Architekten war es den schaffenden Künstlern auf dem Gebiete der Decoration untersagt, blind den künstlerischen Auffassungen von ehedem Heerfolge zu leisten. Tiffany hat es in dem, was er zur Verschönerung grosser Prachträume beitrug, verstanden, die hieratische Pracht der Orientalen mit dem Geschmack unseres Zeitalters zu paaren. Er war es, der das Hochfahrende des byzantinischen Prunkes in weiche Harmonien umwandelte, die sich unseren Lebensgewohnheiten anschmiegen.

Vor allem nahm das Kirchenfenster in seinen Untersuchungen den ersten Rang ein. Seit langem schon hatte ihn ein Problem eifrig beschäftigt. Er wollte den Gläsern den vollen reinen Glanz wiedergeben, das Geheimnis wieder auffinden, welches seit Jahrhunderten verloren gegangen schien. Tiffany erkannte, dass beim besten modernen Fenster die Leistung des Glasarbeiters sich nicht ebenbürtig jener des Zeichners zeigte, dass jeder der beiden Mitarbeiter sich ängstlich um seinen eigenen Antheil an der Arbeit bemühte und so ein erspriessliches Zusammenwirken behufs Herstellung eines homogenen Ganzen stets in Frage gestellt war. Wenn sich vor seinem Blicke der mächtige Reichthum irgend eines alten gothischen Kirchenfensters entfaltete, erschien ihm dagegen das Materiale der Jetztzeit von auffallender Dürftigkeit, ohne Kraft, ohne Wirkung. Die kalte Durchsichtigkeit,

die abwechselnd matte Färbung und Härte waren noch mit einem schlimmeren Fehler gepaart. Seit geraumer Zeit war es zur Gewohnheit geworden, die einfallenden Lichtstrahlen durch Farben, die man mittels des Pinsels auftrug, zu brechen und so das Material eher in seiner Wirkung zu beeinträchtigen als künstlerisch auszunützen. Man hatte sich darauf verlegt, Bilder auf Glas zu malen, anstatt das Bild ganz und gar aus dem Glase erstehen zu lassen, und zwar dies durch die Aneinanderfügung von Stücken, deren jedes seine Farbe in dem leuchtenden Materiale trägt.



Glasgefäss von Tiffany

Das letztere Verfahren wurde bis zum Ausgang des Mittelalters stets geübt, wo das Bemalen der Glasfenster aufkam. Die decorativen Bedürfnisse des Mittelalters waren aber minder anspruchsvoll als die unseres modernen Lebens. Die schlichte Einfachheit, die den alten Kathedralen genügte, befriedigt nicht mehr unser übersättigtes Auge, zumal dann nicht, wenn das Glasfenster als Element der Innendecoration dienen soll. Wollte man daher etwas Anderes als lineare Formen, galt es die Wirkungen der Modellierung und des Reliefs, die Gegensätze zwischen Schatten und Licht wiederzugeben — so musste man nach Ausdrucksmitteln suchen, deren unsere Vorfahren nicht bedurften. Während einer Reihe von Jahren widmete Tiffany sich mit voller Hingebung diesen Bestrebungen, und es gelang ihm allmählich, ein Glas herzustellen, das diesen Anforderungen in wunderbarer Weise entspricht.

Durch das blosse Spiel des Farbengeäders vereinigt er in einem Glasblättchen die Wirkungen eines bewölkten Himmels und jene des sich kräuselnden Wassers oder auch die weit zarteren Nuancen der Blumen und des Blattwerks.

Um die Wirkung des Faltenwurfes in all seiner Correctheit der Linien und Geschmeidigkeit zu erzielen, ersinnt er einen Weg, den Rohstoff während des Abkühlens in Büge und Falten von mannigfachster Wirkung zu bringen. Mehr noch: er gelangt dahin, seinem Glase etwas eigenthümlich Körperhaftes zu verleihen. Neue Farbentöne, die seine Palette bietet, und andere Verfahrungsweisen — wie das Übereinanderlagern mehrerer Schichten von verschiedenen Farben — rufen stets neuartige, vielfach variirende Wirkungen hervor.

„Favrile Glass" nennt Tiffany sein Materiale, welches bisher völlig ungekannte Eigenschaften aufwies, und er geht nun daran, dasselbe

anderen Schöpfungen als dem Glasfenster dienstbar zu gestalten. Vor allem wendet er den Gefässen sein Augenmerk zu.

Gab es hier wirklich noch Neues zu schaffen, nach all den mächtigen Errungenschaften auf diesem Gebiete — nach den berühmten alten Gläsern Venedigs, die so elegant in ihrer Silhouette, vielleicht etwas zu zierlich und zu gekünstelt sind — nach den reizvollen Werken der chinesischen Glasarbeiter, die es verstanden, ihr so merkwürdiges Material nach Art der seltensten Cameen zu behandeln — nach den Erfolgen der böhmischen Glasindustrie — nach den überraschenden Leistungen Émile Gallé's und seiner Schule?

Tiffany dachte keinen Augenblick an prunkhafte Verzierung oder zeiterfordernde Arbeit. Im Gegensatze zu dem bisher verfolgten Ziele wollte er die Dinge auf ihre ursprüngliche Einfachheit zurückführen, einen neuen Pfad einschlagen. Das höchste Raffinement im Geschmack und in der Technik sollte sich unter dem bescheidensten Äusseren verbergen — die Unmittelbarkeit und die Geschmeidigkeit des Natürlichen sollten erreicht werden. Die vornehme Ruhe der halb opaken Töne beherrschte die neuen Schöpfungen. In die Paste eingebettet zeigte sich ein feines Geäder und Gefaser, farbige Fäden, ähnlich den zarten Linien an der Oberfläche einer Frucht, an der Krone einer Blume oder den Adern eines herbstlichen Blattes, und unter der Meisterhand des Künstlers formten sich Kürbisse, anmuthig gebogene Stiele, halb erschlossene Kelche, die, ohne die Natur sclavisch zu copiren, das Ursprüngliche frei sich entwickelnder Formen aufwiesen.

Andere Serien seiner Schöpfungen bekundeten eine weitere, von gewissen Vorurtheilen abweichende Auffassung. Tiffany stellte in Abrede, dass die Glasmasse stets nur die Bestimmung haben müsse, das Licht durchzulassen, unter dem Vorwande, die traditionellen Gesetze bedingten es so. Für ihn stand es fest, dass ein Künstler, ohne ein anderes Material zu imitiren, dem seinigen einen neuen Charakter verleihen könne. So schuf er gewisse Arten von opaken und matten Vasen, deren Oberfläche sich unvergleichlich zart und seidenartig anfühlte.



Glasgefäss von Tiffany

Kaum hatte Tiffany die Eine Schwierigkeit bewältigt, als er sich schon auf ein neues Problem warf. Von Jugend

auf war sein farbenfreudiges Auge entzückt von den reichen Wirkungen, zu welchen die Gläser aus dem Alterthum im Laufe der Jahrhunderte gelangt waren. Fast noch Kind suchte er, durch des Vaters Stellung begünstigt, begierig nach solchen Resten der Vergangenheit. Wie bezaubert bleiben wir beim Eintritte in Tiffanys Behausung an deren Schwelle stehen. Ein mächtiges Panneau umrahmt den Kamin, aus Stücken alter Gläser zusammengesetzt, jedes einzelne von unregelmässiger Gestalt, in Blei gefasst — ein Mosaik seltsamster Art.



Glasschale von Tiffany

Tiffany hat in seinen Gläsern die ganze Schönheit des alten Glases wiedererstehen lassen, und zwar bringt er die Lichteffecte nicht durch nachträglich aufgetragene fremde Schichten hervor, sondern es bildet die Farbe im Glase einen integrirenden Bestandtheil des dichten und solid sich anfühlenden Objectes. Und wie einfach ist nicht die Verfahrungsweise, die zu solchen Ergebnissen führt: man lässt über das noch heisse Glas Dämpfe streichen, die verschiedenen geschmolzenen Metallen entweichen. Ein ganz einfaches Princip; das Geheimnis besteht in der künstlerischen und wissenschaftlichen Gewandtheit dessen, der es anwendet.

Heute, wo wir mit unserer alten Cultur auf voller Höhe stehen und durch die Macht der uns von unseren Vorfahren hinterlassenen Kenntnisse fast an neuem Aufschwunge gehemmt werden, ist es wahrlich kein Leichtes, Kunstprincipien einzuführen, die frei sind von jeder Anlehnung an die Vergangenheit. In der That soll sich unser Ehrgeiz darauf beschränken, in verschiedener Weise die herrlichen Blüten der Vergangenheit zu entwickeln.

Wir haben gesehen, wie Tiffany die Vorbilder des Alterthums für das Gebiet der Glaskunst verwertete. Die Arbeiten der alten Venezianer boten seinem Erfindergeist einen neuen Ausgangspunkt.

Man kennt den malerischen Reiz, den der Zufall aus den zahllosen Linien in der Glasmasse durch den Hauch des Bläsers hervorbringt. Dieselben Principien bringt Tiffany zur Erreichung von Wirkungen

in Anwendung, die vor ihm Keiner geahnt. Überlegene Kenntnis, fruchtbare Einbildungskraft und geläuterter Geschmack lassen ihn den Zufall verdrängen und den eigenen Willen an seine Stelle setzen.

Wir sehen, wie eine Kugel glühenden Glases aus dem Ofen genommen und zuerst leicht angeblasen wird. Der Künstler setzt an verschiedene bestimmte Stellen kleine Glaspartien, die, in Natur und Farbe von einander verschieden, den Keim des geplanten Decors bilden. Darauf wird die kleine Kugel wieder in den Ofen gebracht, um neuerdings erhitzt, um abermals in ähnlicher Weise behandelt zu werden. In gewissen Fällen wird dies 15 bis 20 Mal wiederholt. Sind dann all die verschiedenen Materien nach bestimmten Methoden



Glasgefässe von Tiffany

combinirt und bearbeitet, hat das Object seine bestimmte Form und entsprechenden Dimensionen erlangt, so sieht man, wie die Motive, welche auf der anfangs kleinen Kugel angebracht wurden, in dem Maasse wachsen, wie das Gefäss an Grösse zunimmt, und zwar in verschiedenen Proportionen, indem sie sich in die Länge strecken oder zur Fläche verbreitern. Jedes minutiöse Ornament hat dann unter der Pfeife des Glasbläsers den geometrisch genauen Platz eingenommen, der ihm von vorneherein im Geiste des Künstlers zugewiesen war.

Seit Jahren schon hatte Tiffany es verstanden, die genaue Zeichnung der Blattadern, die Conturen der Blätter von Blumenkronen hervorzubringen; in der Transparenz seiner Gefässe sah man den Lauf von Gewässern in Mäanderwindungen, oder phantastische

Wolkengebilde. Als er über Ersuchen seiner Freunde darüber nachdachte, in einer Glastafel eine Gruppe Pfauen mit ihrem herrlichen Prachtgefieder darzustellen, erblickte er in diesem Vorwurf ein seinen Untersuchungen ausserordentlich günstiges Thema: die Pfauenfeder! Ein volles Jahr widmete Tiffany seinem Studium. Und welch' ein Anblick, als endlich eine stattliche Reihe von Vasen — keine der anderen gleich — mit diesem idealen Decor versehen, zur Vollendung kamen!

Wer könnte sagen, welche Überraschungen Tiffany bei der weiteren Entfaltung seines Talentes noch vorbehalten sind. Jeder Tag bringt neue Versuche, neue Erfolge. Was aber vollends jeder einzelnen der früheren oder gegenwärtigen Arbeiten Tiffanys einen ganz besonders hohen Wert verleiht, ist der Umstand, dass der Künstler sein Streben nach vorwärts niemals unterbricht, dass er nicht umkehrt und niemals um des Geldinteresses willen frühere Erzeugnisse wiederholt, mögen diese auch zu den schönsten und gelungensten zählen.

Wenn wir am Schlusse unserer Darlegungen den grossen, eine völlige Umwälzung auf dem Gebiete der Kunstglaserzeugung charakterisirenden Zug der Schöpfungen Tiffanys hervorheben sollen, so müssen wir sagen, er besteht darin, dass der völlig neue Décor, wie immens reich und complicirt er auch sein mag, dem Glase selber entnommen ist und dieses nicht vom Pinsel, noch von dem Schleifrade, noch von einer ätzenden Säure berührt wurde. Ist das Object erkaltet, so zeigt es sich auch in seiner völligen Vollendung.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN
VON LUDWIG HEVESI-WIEN

DAS WIENER GUTENBERG-DENKMAL. Ende Januar waren im Österreichischen Museum die Entwürfe für das Gutenberg-Denkmal zu sehen. Als Standort war das neugewonnene hübsche Plätzchen vor dem neuen Regensburgerhof auserlesen, der Kostenbetrag mit 34.000 Gulden begrenzt. Leider verzichtete man nachträglich aus localen Gründen auf den Platz, wodurch einige Werke unbrauchbar wurden. Der plastische Nachwuchs Wiens lieferte eine Anzahl guter Sitz- und Standfiguren; im architektonischen Theile sah es krauser aus. Statt eines ersten und zweiten Preises wurden zwei erste Preise vertheilt. Zur Ausführung wurde Hans Bitterlichs Entwurf gewählt. Er klingt ein wenig an das Mozart-Denkmal an, namentlich in der Behandlung des viereckigen Sockels, dessen rahmen- und gebälklose Flächen mit Reliefs belebt sind. Vorne bescheint ein Sonnenaufgang einen müden Wanderer, wie in John Day's altem Druckerzeichen. Gutenberg ist nach dem bärtigen Typus gebildet, wie der Thorwaldsensche zu Mainz; es gibt Medaillen, die ihn bartlos zeigen. Er steht im langen Arbeitskittel,

auf seine Druckerpresse gestützt, in nachdenklicher Arbeitspause. Ohne jeden gesuchten Effect baut sich das Werk gefällig auf; nur einiges von den etwas gehäuften Verbindungsgliedern des Sockels wäre wegzulassen. Der zweite erste Preis fiel dem jungen Othmar Schimkowitz zu, der damit in das Licht der Bekanntheit tritt. Sein Entwurf ist voll jugendlicher Frische und Ursprünglichkeit; den gegebenen Platz würde er allerdings zu sehr vollgeräumt haben. Schimkowitz stellt einen mächtigen Erdglobus hin, an dem er in flachem Relief etwas Weltgeschichte sich abrollen lässt. Eine junge Eiche umarmt den Ball mit ihren Zweigen. Auf dem bankartigen Horizont, oder der horizontartigen Bank, die den Globus in halber Höhe umkreist, sind vier Figuren vertheilt. Vorne sitzt zurückgelehnt die lange Talarfigur Gutenbergs; hinten stemmt sich ein nackter Jüngling mit ausgebreiteten Armen gegen den Globus, um ihn in Schwung zu bringen; seitwärts sitzt eine Muse und lehrt einen Knaben. Die Figuren haben einen intimen Zug moderner Empfindung und sind auch mit bestechender Geschicklichkeit skizziert. Als Material dachte sich der Künstler Untersberger Marmor und Mauerwerk für das Gebaute, Carraramarmor für den Gutenberg, für den Globus aber und die allegorischen Figuren Blei. Aus letzterem wäre in der Ausführung wohl Bronze geworden. Der dritte Preis wurde Franz Seiffert zuerkannt. Wir hätten ihn lieber Edmund von Hofmann zugebilligt, der eine ehrenvolle Erwähnung erhielt. Er stellt eine kraftvolle, aber ruhige Figur, im halboffenen Pelz, auf einen Sockel, der etwas zu motivenreich ist, aber leicht zu vereinfachen war. Vor zwei Seitennischen sitzen zwei lebensvolle Gewandfiguren: rechts ein Schreibmönch, der soeben die Kielfeder weglegt, links ein Mädchen, das soeben Winkelhaken und Setzschiff ergriffen hat. Diese Figuren wenigstens sollten für die Kleinplastik gerettet werden.

EINE PORTRÄTPLAQUE VON PROF. STEFAN SCHWARTZ.

Auf der vorjährigen Brüsseler Ausstellung erregte Prof. Stefan Schwartz mit seiner Porträtplaque der Frau Lili Michalek so grosses Aufsehen, dass ihr Ankauf für die königl. belgische Medaillensammlung angeregt wurde. Se. Excellenz der Herr Oberstkämmerer Graf Hugo von Abensperg und Traun hat nun, dem Vorschlage des Directors Dr. Kenner gemäss, angeordnet, dass das reizende Kunstwerk für die kaiserliche Medaillensammlung erworben werde. Die Plaque (153 mm hoch, 110 mm breit) ist in Silber getrieben, und zwar unmittelbar nach der Natur. Dieses Verfahren ist ganz neu und der Künstler hat das Verdienst, für die Treibkunst denselben Weg eröffnet zu haben, auf dem die Porträtplastik in Holz und Stein bereits so schöne Erfolge erzielt. Der jugendliche Frauenkopf von echt wienerischem Linienzug ist im Profil gegeben, während die decolletirte Büste etwas stärker gewendet erscheint, so dass ihre schöne Modellirung auch in der Rückenansicht zur Geltung gelangt. Durch das rückwärts aufgewundene Haar zieht sich ein doppeltes Band. Aller Schmuck ist vermieden, dafür aber das triebkräftige, elastische Relief der Form mit einer Wohligkeit durchdetaillirt, die dem Künstler noch nicht lange zur Verfügung steht. Das Nämliche gilt vom Haar, dessen Pikanterie nichts Strohiges, wie man es in Metall oft genug sieht, sondern etwas specifisch Seidiges hat. Man wird an die besten Sachen Roty's erinnert und möchte sich doch getrauen, sofort auf eine Wiener Arbeit zu rathen. In dem Schriftfelde längs des unteren Randes, über den das lose Gewand leicht herüberspielt, liest man den Namen LILI MICHALEK, senkrecht die Zeile: N. d. N. getrieben ST. SCHWARTZ.

BILDER AUS DER ÖSTERREICHISCHEN GROSSINDUSTRIE. Unter den Prachtwerken, die in diesem Jubeljahre erscheinen werden, wird das von den Industriellen Österreichs dem Monarchen dargebrachte Werk: „Die Grossindustrie Österreichs in ihrer Entwicklung unter der Regierung Seiner Majestät des Kaisers Franz Josef I." eines der monumentalsten sein. Unter der Protection Seiner k. und k. Hoheit des Erzherzogs Franz Ferdinand hat sich dazu ein grosser Stab von industriellen und künstlerischen Mitarbeitern zusammengefunden; die Redaction führt Dr. Hugo Bach. Dem Publicum wurde kürzlich Gelegenheit, im Säulenhofe des Österreichischen Museums das Illustrationsmaterial dieses Werkes, und zwar in den Originalen, zu betrachten. Es war eine ganze Bildergallerie von Landschaften, deren hochindustrieller Charakter dem künstlerischen Interesse keinen Eintrag thun konnte. Im Gegentheil; man braucht sich ja nur an Constantin Meuniers Steinkohlen-Landschaften aus dem Borinage, dem schwarzen Revier Belgiens zu erinnern, um wieder einmal eine ungeheuere Gebietserweiterung der modernen Stimmungsmalerei zuzugeben. Im vorliegenden Falle kommt es allerdings nicht sowohl auf Stimmung, als auf Sachlichkeit an. Aber Künstler wie Hugo Charlemont und Rudolf Bernt — ihnen fiel selbstverständlich der Löwenantheil zu — sind wie geschaffen zu solchen Compromissen. Charlemont, seit vielen Jahren ein Habitué der Schmiedewerkstätten, deren Eisengeräth er so oft im weissen Streiflicht spielen liess, betreibt das jetzt im Grossen. Als vortrefflichem Perspectiviker ist es ihm Kinderspiel, in unabsehbar tiefe Webesäle (Jungbunzlau, Innsbruck) oder Druckereisäle (Fr. Schmitt zu Semil) hineinblicken zu lassen, durch ganze Gassen von hohen Maschinen, deren spitzes Gefunkel sich stufenweise verliert. In diesen Arbeiten herrscht die grösste Sauberkeit, zugleich aber merkt man, wie der Künstler optisch interessanter zu werden trachtet. Er belebt zum Beispiel die Schattenhälften durch reicheres Reflexspiel, oder er wäscht die langen Streifen geblumter Kattune mit fliessenderem Pinsel, mehr malend als zeichnend hin. Dabei steht ihm auch appetitliche Staffage zur Verfügung; seine Weberinnen und Nopperinnen sind reizend, seine Färber in Neustadtl echte Arbeiter. Bernt wieder, der Architekt, fasst die Aufgaben gern von dieser Seite. Seine Vogelperspectiven, etwa von der Pilsener Brauerei, werden nicht langweilig, erinnern vielmehr an complicirte Burgbauten von einst.



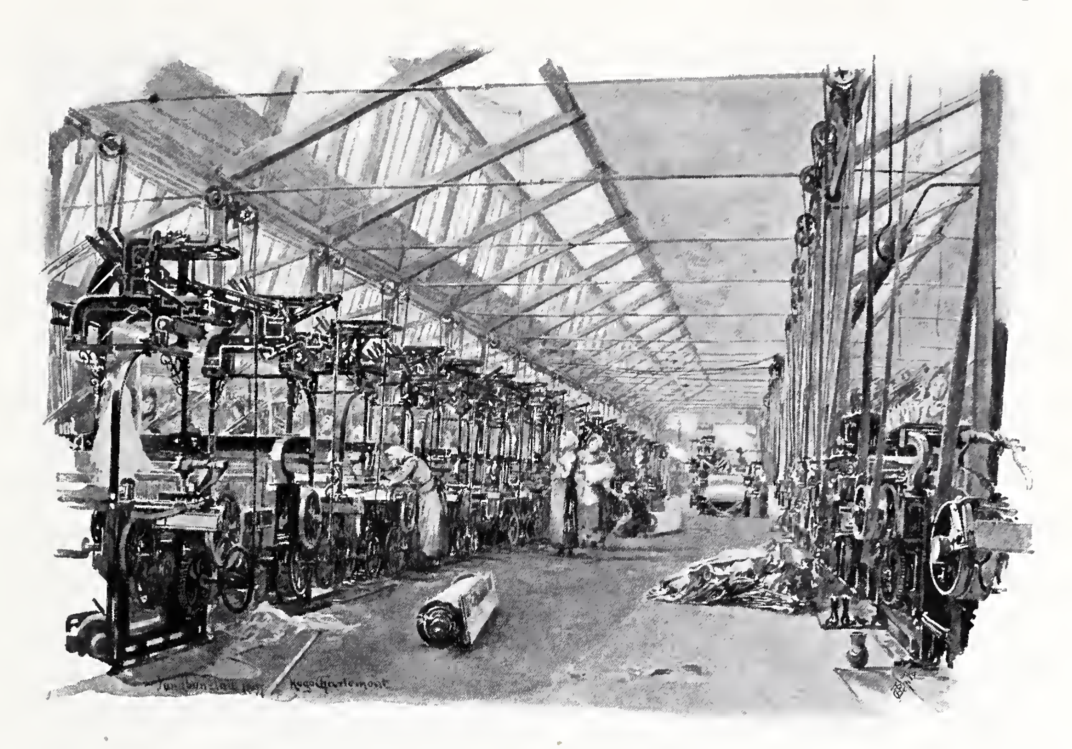
Stef. Schwartz, Porträtplaque



H. Charlemont, Aus der Fabrik in Neustadtl

Übrigens hat er von Rudolf Alt auch gelernt, etwa ein Kruppsches Berndorf völlig auf den landschaftlichen Reiz hin darzustellen. Das Beste in dieser Art ist freilich Charlemonts „Druckerei in Semil". Es sind dann auch noch andere Künstler betheiligt: R. Raschka, J. Varrone, Fr. Gareis jun., A. Zdrazila, Ant. Heilberg; letzterer mit einem sehr hübschen „Neuberg".

VER SACRUM. Die neue „Vereinigung bildender Künstler Österreichs" hat mit ihrem neuen Organ, der Monatschrift „Ver Sacrum" (Verlag von Gerlach und Schenk) etwas geschaffen, was für Österreich ein Novum ist. Die sehr gelungene Ausstattung im künstlerischen Zeitgeschmack bleibt hinter ähnlichen Leistungen des Auslandes nicht zurück. In Schrift, Bild und Druck merkt man sofort, dass hier bloss die künstlerischen Überzeugungen der Betheiligten massgebend sind, selbst auf die Gefahr hin, dass die Menge vorderhand nicht bis ans Ende mitgehe. Der Held des ersten Heftes ist Rudolf Alt, der allerdings Ewigjunge, als Ehrenpräsident des jungen Bundes. Er hat eine meisterhafte Zeichnung des Stephansplatzes beigesteuert; ihn selbst stellt eine liebenswürdige Naturaufnahme R. Bachers am Arbeitstisch sitzend dar und L. Hevesi schreibt den Text dazu. Der vortreffliche Entwurf für den Umschlag ist von A. Roller; das Bild darauf zeigt einen strammen Fruchtbaum, dessen jüngste Wurzeln die Dauben des Kübels sprengen, um sich ausserhalb in freies Muttererdreich zu versenken. An dem sonstigen Bildschmuck haben sich Johann Engelhart, G. Klimt, Kol. Moser, V. Krämer, A. Hynais, A. Strasser, Josef Hofmann, M. Olbrich u. A. betheiligt. Die Verknüpfung von Text und Zierdetails ist, wenn man von einer



H. Charlemont, Webesaal in Jungbunzlau

gewissen Verschwendung und zu starker Verkleinerung mancher Vignetten absieht, vortrefflich. Die litterarische Leitung ist den Herren Dr. Max Eugen Burckhard und Hermann Bahr übertragen. Ihre programmatischen Aufsätze, denen es an scharfen polemischen Pointen nicht fehlt, lassen ein frisches Wollen erkennen. Mag auch Einzelnes in dem Hefte noch mehr den Charakter der Gährung tragen, so ist doch anzuerkennen, dass „Ver Sacrum" einen lebensfähigen und künstlerisch eigenartigen Anfang bedeutet.

KÜNSTLERHAUS. Der Aquarellistenclub hat im Januar seine zwölfte Ausstellung gebracht und dazu viele Gäste aus dem Auslande geladen. Der Anstrich war daher recht modern, auch der Katalog mit 444 Nummern. Unter den Wienern regt sich eine neue Frische, allerdings fast nur in der Landschaft. Darnaut strebt jetzt mehr Breite und Weichheit an; Konopa versucht sich in feinen Fahlheiten Jettel'scher Art; Wilt, Tomec, Suppantschitsch studieren die Wirkungen der Sommersonne. Pippich hatte die gute Idee, das Wienbett, wie es jetzt in malerischer Unordnung durch die Residenz schleicht, auf interessante Momente abzusuchen. Eine Reihe derartiger Ansichten hat viel Anklang gefunden, doch gelingt es ihm nicht immer, einen schmutzigen Bodensatz der Farbe los zu werden. Unter den Bildnismalern stach der Triestiner Schwarz-Pastellist Rietti hervor. Die ältere Garde des Clubs arbeitet tüchtig weiter; man sah Gutes von H. Charlemont, Bernt, L. H. Fischer, Zetsche, Fröschl. Rathausky überraschte durch eine bronzene Reiterstatuette der Kaiserin, die ein sportliches Leben athmet.

Unter den Ausländern fielen zwei hier noch fremde Worpsweder auf: Otto Modersohn und Hans Am Ende. Ihre Studien und Radirungen sind voll jener heroisch-idyllischen Naturempfindung, die von Böcklin herfliesst, aber das moderne atmosphärische Wesen, oder doch die dämmerige Seite desselben aufgenommen hat. Carlos Grethe fesselte wieder durch überraschende Blicke in das Seeleben; manche seiner Studien, z. B. von Helgoland, mit einem Nichts hingeworfen, sind von unabweislicher Augenblicklichkeit. Sie gehörten zu den Einsendungen des Karlsruher Künstlerbundes, der mit Hunderten von Blättern einen ganzen Saal füllte. Da wird jede Technik frischweg ausgeübt, von der mageren Bleistiftzeichnung bis zur fetten Lithographie und Algraphie. Mit schwarzer Kreide und farbigen Stiften, kritzelnd und lavirend, schneidend und stechend, auf Whatmanpapier und der letztbeliebten Aluminiumplatte tummelt sich das Völkchen, alt und jung durcheinander. Sogar eine Sammlung hochmoderner Vorsatzpapiere war an ein Thürgewände geheftet. Neben den Professoren Kalckreuth, Grethe, Schönleber, Kallmorgen und Pötzelberger fielen manche Jüngere auf, dazu die feintonigen Algraphien Volkmanns. Viel Interesse erregte in dieser Ausstellung auch eine Anzahl moderner kunstgewerblicher Gegenstände. Vieles davon wurde verkauft; wieder ein Beweis, welche Sehnsucht nach Neuem auch in unser Publicum eingezogen ist. Man sah da jene Scherrebecker Knüpfteppiche Otto Eckmanns, deren einige („die Schwäne“ u. a.) heute so bekannt sind, wie vielbesprochene Gemälde oder Statuen; auch die originelle Teppichkunst Georg Lemmens (Brüssel) war vertreten. A. Christiansen in Paris zeigte einige seiner Glasbilder, in denen die malerische Eigennatur verschiedener Glasflüsse, die Zufälligkeiten in Structur, Umriss und Farbenspiel mit inbegriffen, zu so origineller Wirkung gelangt. Man sah ferner Porzellan aus der königlichen Manufactur in Kopenhagen, das heute mit seinen schwimmenden Tönen selbst das ehrwürdige Meissen umgestimmt hat. Neben den von uns bereits besprochenen Thongefässen Professor Max Läugers (Karlsruhe) sah man moderne Fayencen von A. Köhler in Nestved (Dänemark), sowie Alex. Bigot und Clément Massien (Paris). Die zierlichen Zinngeräthe P. Dubois' (Brüssel), die sich so feinfühlig ihren eigenen Stil suchen, dann die Goldbrochen Herm. Hirzels (Berlin) und die Holzintarsien des vielseitigen Felix Vallotton (Paris) fanden grossen Beifall. Im Stiftersaal sah man den künstlerischen Nachlass (160 Nummern) des Professors Josef Matthias von Trenkwald (geb. zu Prag 1824, gest. zu Perchtoldsdorf 1897). Unter den Cartons waren die von der Regierung bestellten Legenden unserer Marienorte für die Votivkirche, die vom Erzherzog Franz Salvator bestellte „Verklärung Christi auf dem Berge Tabor“ für den Berg Athos, die Bilder für das akademische Gymnasium, dazu kamen die Entwürfe zu den Miniaturen für das von Kaiser Franz Joseph I. dem Papst Pius IX. verehrte Missale (1862) und die Farbenskizze zu dem in kaiserlichem Besitz befindlichen Bilde: „Leopolds des Glorreichen Rückkehr aus Palästina“. Mit Interesse sah man eine Anzahl landschaftlicher Studien aus den Lehrjahren in Italien, sowie einige Studienköpfe und Porträts.

ALOIS SCHÖNN. Der künstlerische Nachlass des Prof. Alois Schönn ist gegenwärtig im Künstlerhause ausgestellt, um dann durch Miethke versteigert zu werden. Der illustrirte Katalog, mit biographischer Skizze von A. Schäffer, weist 805 Nummern auf, darunter 50 Ölbilder. Von einigen der bekanntesten Gemälde („Fischmarkt zu Chioggia“) finden sich vortreffliche Farbenstudien. Eines

der Hauptwerke, „Die römischen Winzer", hat der Kaiser für die kaiserliche Galerie erwerben lassen. Die Durchmusterung des Nachlasses erweckt das Bild eines rastlosen und nachdrücklichen, obgleich gewissermassen behäbigen Künstlerthums, innerhalb dessen das technische Können wohl wuchs, besondere Schwankungen aber nicht vorkommen. Alois Schönn (geb. zu Wien 1826, gest. zu Krumpendorf am Wörthersee 1897) ist eine jener unermüdlichen Schaffenskräfte, welche die neuere Wiener Malerei, die coloristische, gemacht haben. Pettenkofen zeigt diesen Typus in seiner Vollendung. Auch die Laufbahnen dieser Künstler sind ziemlich gleich; sie führen nach Südosten, wo Farbe zu holen ist, und ins Volk, wo es von Motiven wimmelt. Wie Pettenkofen, geht auch Schönn zuerst nach Ungarn, wo er den Krieg und den Frieden malt, nicht ohne gelegentlich als Spion gefangen zu werden. Aber er geht bald weiter, nach dem Orient, wie Leopold Müller, der auch über Ungarn nach Ägypten kam. Ein Aufenthalt in Paris (1850 bis 1851) bringt ihn den gleichstehenden Franzosen nahe, er bekennt sich zu Horace Vernet. Die Wiener Makartzeit machte ihn ganz flügge. Die grossen Bilder jener 70er Jahre, zum Beispiel der erwähnte „Fischmarkt" oder das „Volkstheater in Chioggia" triefen von Sonne, die reflexweise sogar die tiefen Schattenmassen unter den Arkaden illuminirt. Eine gewisse Schwerflüssigkeit ist übrigens seine Farbe und Handschrift selten losgeworden. In den letzten Jahren überraschte er durch ein Hellerwerden seiner Bilder. Man sieht dies auch an seiner letzten Arbeit: „Kirchweihfest zu Lucia in Kärnten", das auffallend an ein nach Stoff, Schauplatz und Farbengebung ähnliches Bild Pradillas erinnert.

KLEINE NACHRICHTEN

STAATLICHE BEITRÄGE ZUR RESTAURIRUNG VON BAU- UND KUNSTDENKMALEN. Wie in den Vorjahren, so hat das Ministerium für Cultus und Unterricht auch im Jahre 1897 durch Subventionen auf Rechnung des Pauschales für „Restaurirung alter Bau- und Kunstdenkmale" die Instandsetzung einer Reihe interessanter Bau- und Kunstwerke gefördert. Von den Bewilligungen des Ministeriums in dieser Beziehung wäre aus letzter Zeit vor Allem die Restaurirung oder bauliche Sicherung verschiedener kleiner Kirchen in Tirol hervorzuheben. So wurde der mangelhaft construirte Glockenstuhl der in ihrer ursprünglichen Anlage romanischen Kirche zu Gaiss derart erneuert, dass nunmehr eine weitere Schädigung des Thurmes durch das Geläute ausgeschlossen sein dürfte. Auch die baufällige gothische St. Leonhards-Kirche zu Laatsch wurde entsprechend gesichert. Zu erwähnen ist ferner, dass der theils arg beschädigte, theils mit Tünche bedeckte Farbenschmuck der Kirchen zu Pellizano und zu Taufers wieder in Stand gesetzt wurde. Die Fresken zu Pellizano sind im Jahre 1533 von Simon Bascheni aus Bergamo gemalt, die von Taufers stammen aus dem XVII. Jahrhundert — der Meister ist unbekannt. Einen besonders bemerkenswerten Schmuck birgt das St. Nikolaus-Kirchlein in Burgeis: eine flache Holzdecke, deren quadratische Cassetten, durch schön profilirte und reich ornamentirte Leisten getrennt, in buntem Wechsel mit allerlei eingelegten Rosettenbildungen, Sternen, Blumenkörben in rother, blauer und weisser Bemalung belebt sind. Das Kirchlein selbst ist in den einfachsten romanischen Formen gehalten



Fries von H. Lefler

und stammt aus dem XIII. Jahrhundert; die Decke aus dem Jahre 1523. Nunmehr ist das Kirchlein innen und aussen restaurirt und hiebei die grösste Sorgfalt auf die Wiederherstellung und Erhaltung dieser ebenso reizvollen als auch kunsthistorisch beachtenswerten Decke verwendet worden. Endlich hat das Ministerium auch einen Beitrag zu der baulichen Wiederherstellung des seit der Eröffnung der Arlbergbahn unbewohnten alten Hospizes und des damit verbundenen Kirchleins St. Christoph am Arlberge in Aussicht gestellt. In Dalmatien sind unter staatlicher Förderung wie schon in früheren Jahren einige der dort so zahlreichen wertvollen Kirchenbilder, so die Gemälde von Girolamo a S. Croce in der Kirche S. Giuseppe zu Cattaro und das Altarbild in der Kaplaneikirche von Stagno piccolo, restaurirt worden. Zwei interessante Denksäulen aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert in Klagenfurt, die Floriani- und die Dreifaltigkeits-Säule, wurden mit Hilfe einer namhaften, auf mehrere Jahre vertheilten Staatssubvention einer gründlichen Renovirung unterzogen. Mit dieser Aufzählung ist aber durchaus kein vollständiger Überblick über die auf Rechnung des genannten Pauschales subventionirten Arbeiten geboten; noch weniger natürlich ein Überblick über alle vom Staate geförderten Restaurirungsarbeiten überhaupt, welche ja zum grössten Theile nicht das mehrerwähnte Pauschale, sondern eigene Specialcredite in Anspruch nehmen, deren zusammenfassende Darstellung wir uns für eine andere Gelegenheit vorbehalten.

DAS K. K. ÖSTERREICHISCHE ARCHÄOLOGISCHE INSTITUT IN WIEN. Im Monate März vorigen Jahres wurde auf Grund kaiserlicher Entschliessung die Errichtung eines k. k. österreichischen archäologischen Institutes in Wien genehmigt. Zu den Aufgaben dieses Institutes gehört die Leitung und Überwachung der vom Staate unternommenen oder geförderten Forschungen, Grabungen und sonstigen Arbeiten auf dem Gebiete der classischen Archäologie, die Veranstaltung archäologischer Reisen und Expeditionen, die Herausgabe von Publicationen und Werken, die Oberleitung der selbständigen staatlichen Antikensammlungen und die Leitung der archäologischen Studien der österreichischen Reisestipendisten im Auslande. In allen inländischen Angelegenheiten hat das Institut im Einvernehmen mit der Centralcommission für Kunst- und historische Denkmale vorzugehen, deren Wirkungskreis durch die bezeichneten Aufgaben des archäologischen Institutes nicht berührt wird. Ausser dem zur Leitung des letzteren berufenen Director und den mit Staatsbeamten-Charakter angestellten Secretären sollen auch die Professoren der



Fries von H. Lefler

Archäologie an sämmtlichen österreichischen Universitäten, die Vorstände der selbständigen staatlichen Antikensammlungen und eine Anzahl vom Minister für Cultus und Unterricht eigens hiezu berufenen Persönlichkeiten dem Institute als Mitglieder angehören, so dass den Vertretern und Freunden der archäologischen Wissenschaft in allen Theilen Österreichs die Möglichkeit zu thatkräftiger Mitwirkung geboten ist. Auf Grund dieses Programms ist das österreichische archäologische Institut mit Beginn des neuen Jahres ins Leben getreten und in einer im Gebäude des Wasagymnasiums, IX., Türkenstrasse 4, gelegenen Wohnung eingerichtet worden. Mit der provisorischen Leitung wurde der Professor für classische Archäologie an der Wiener Universität Hofrath Dr. Otto Benndorf betraut; als Secretäre sind die derzeit zu wissenschaftlichen Missionen in Athen, Smyrna und Constantinopel verwendeten österreichischen Gelehrten Dr. Ernst Kalinka, Dr. Rudolf Heberdey, Dr. Wolfgang Reichel und Dr. Adolf Wilhelm dem Institute zugewiesen. Eine bei A. Hölder erscheinende periodische Zeitschrift „Jahreshefte des k. k. österreichischen archäologischen Institutes" wird bildliche und inschriftliche Denkmäler vornehmlich aus dem Orient und den vaterländischen Fundgebieten veröffentlichen und österreichischen Sammlern Gelegenheit bieten, ihren Kunstbesitz mitzutheilen. Ausserdem gibt das Institut eine auf Anregung des Custos Dr. Masner mit Unterstützung des Ministeriums für Cultus und Unterricht begonnene Prachtpublication über „antike Kunstindustrie in Österreich" heraus und bereitet eine zusammenhängende Serie illustrirter wissenschaftlicher Kataloge des Antikenbestandes der staatlichen Sammlungen vor. Eine Darstellung über die reiche Ausbeute der Ausgrabungen in Ephesus und besondere Publicationen der antiken Baudenkmäler Dalmatiens und Istriens sollen sich anschliessen. Einen grossen Theil in dem Arbeitsgebiete des Institutes bildet die Sammlung der antiken Inschriften Kleinasiens, welche der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften durch eine namhafte Widmung Sr. Durchlaucht des regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein ermöglicht worden ist. Die für diese Sammlung seit Jahren in Gang gebrachten Arbeiten sind in das Institut übertragen worden und werden daselbst für die Akademie fortgeführt.

DAS NEUNZEHNTE JAHRHUNDERT IN BILDNISSEN, herausgegeben von Karl Werckmeister. Im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin erschien soeben die erste Lieferung eines Werkes, welches

Bildnisse nebst kurzen Lebensbeschreibungen der bedeutendsten Persönlichkeiten des zu Ende gehenden Jahrhunderts aus den Gebieten der Geschichte, der Wissenschaften und Künste enthalten wird. Nur die besten zeitgenössischen Originale — Gemälde, Zeichnungen, Lithographien, Stiche oder photographische Aufnahmen — werden zur Vervielfältigung gelangen. Bei den bedeutendsten Männern soll versucht werden, durch eine Reihe von Porträts ein lebenswahres Abbild ihrer Gestalt zu geben. Im Zusammenhange mit den von hervorragenden Fachgelehrten verfassten kurzen biographischen Würdigungen und einzelnen grösseren Aufsätzen, sollen diese Porträts zu einem monumentalen Werke vereinigt, einen wertvollen Beitrag zur Culturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts bilden. Das Werk erscheint im Laufe dreier Jahre in 75 Lieferungen, zum Preise von je 1 Mark 50 Pfg. Jede Lieferung enthält 4 Seiten Text mit Illustrationen und 8 Vollbilder. Die erste Lieferung enthält die Bildnisse der Brüder Grimm, von Ludwig Richter, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Werner von Siemens, Bertel Thorwaldsen, Alphonse Lamartine und Lord Byron.

BRÜNN. BUCHAUSSTELLUNG. Im Mährischen Gewerbemuseum zu Brünn ist am 6. d. M. in Gegenwart des Statthalters Baron Spens-Booden eine „Buchausstellung“ eröffnet worden, welche die ganze Entwicklung des Schriftwesens und der Druckkunst veranschaulicht. Sehr reich ist die Abtheilung der mittelalterlichen Bilderhandschriften, die Zeit vom X. bis XVI. Jahrhundert umfassend, für den Specialforscher von besonderem Interesse die Incunabelsammlung, in der fast sämmtliche in Mähren erschienene Frühdrucke zu sehen sind. Daran schliessen sich Holzschnitte und Kupferstichwerke von der Renaissance bis zur neuesten Zeit, weiters eine Collection von Ex libris und eine umfangreiche Abtheilung von Bucheinbänden. Die Ausstellung dauert bis Ende April.

GRAZ. PREISAUSSCHREIBUNGEN DES STEIERMÄRKISCHEN KUNSTGEWERBE-VEREINES. Der steiermärkische Kunstgewerbeverein bringt mehrere Wettbewerbe zur Ausschreibung. Zur Theilnahme an denselben sind alle in Steiermark geborenen, oder daselbst ansässigen Künstler berechtigt.

1. Ein für Innenräume (Restaurationen, Bahnhöfe etc.) bestimmtes Reclamebild für die ständige Ausstellungs- und Verkaufshalle des Vereines. Zwei Preise zu 70 fl. und 30 fl. — 2. Arbeiten in Holz. Rauch-, Lese-, Näh-, Toilette-, Thee- und Serviertischchen; Herrenschreibfauteuil; Kästchen für Photographien mit Abtheilungen; Cigarrenkästchen; Wandetagère, Ecketagère, geschnitzte Console u. dgl. — 3. Arbeiten in Metall. Schmiedeeiserne Arbeiten: Leuchter (Hand- und Stehleuchter), kleine Ampeln für Licht mit Wandstütze, kleine Luster für Kerzen und Wandleuchter u. dgl. — Arbeiten in Zinn: Kapellen-Ampel, Kannen (als Decoration und zum Gebrauch), Bierkrügel aus Glas mit Deckel aus Zinn; Eierbecher sammt Gefäss für Eier (als Eierservice). Einfache Formen mit mässiger Gravirung erwünscht. — 4. Lederarbeiten, gepresst und geschnitten, Schreibmappe, Wandschirm u. dgl. — 5. Thonarbeiten. Blumentopf mit Untertasse, für Modellirung und farbige Glasur u. dgl. — 6. Glasmalerei. Glasbilder zum Aufhängen auf Fensterflügel, vorwiegend in Glasmosaiktechnik.

Für diese Arbeiten sind 25 Preise zu je 20 Gulden festgesetzt. Einsendungstermin 30. Mai. Ausführlichere Bestimmungen versendet die Vereinskanzlei.

DRESDEN. KUNSTGEWERBE-MUSEUM. Im königlichen Kunstgewerbe-Museum zu Dresden ist seit Kurzem ein alter Ofen aufgestellt, in welchem der Überlieferung gemäss Böttger, der Erfinder des Porzellans, dem König August dem Starken seine Brennversuche vorgeführt hat. Unmöglich ist dies ja nicht, wenn auch der Ofen keineswegs für Böttger zu diesem Zwecke hergestellt sein kann, da er sich zu Adeptenversuchen nicht besonders eignet und seinem künstlerischen Stil gemäss mindestens um ein Jahrhundert früher angesetzt werden muss. Jedenfalls ist der Ofen aber ein Prachtstück der Renaissance und schon deshalb seine Erwerbung für das Museum von Wert. Nach Dr. Berlings Darlegung hat man es mit einem Emaillirofen zu thun. Dafür spricht die darin vorhandene Muffel in Gestalt eines halben Cylinders, wie sie der Emailleur zum Einschmelzen seiner Farben gebraucht. Der Ofen hat einen quadratischen Grundriss von 34 Centimetern Seitenlänge und ist mit einer Kuppel gekrönt. Die Muffel befindet sich auf einem beweglichen Eisenrost innerhalb eines festen Gehäuses aus bronzenen Leisten und Platten. Verschiedene Schieber vor den Öffnungen der Muffel sind mit zarten Reliefs — Jagdscenen, biblischen Geschichten, Engelsköpfen — in vergoldeter Bronze geschmückt. Die grossen Bronzeplatten aber sind zum Theil mit trefflich gezeichneten Gravirungen in Peter Flötners Manier versehen; die an der Vorderseite zeigen Verkörperungen der sieben Planeten — Sonne, Mond, Merkur, Mars, Neptun, Saturn und Venus. — Der schöne Ofen stammt aus dem königlichen Schloss zu Dresden und gehört der chemischen Abtheilung der technischen Hochschule daselbst. P. Schumann.



Applikations-Polster von H. Lefler

MEISSEN. KÖNIGLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR. Die königliche Porzellan-Manufaktur zu Meissen ist nun auch zur modernen Richtung im Kunstgewerbe übergegangen. Über die staatlichen Porzellan-Manufakturen in Sèvres und Meissen ist im letzten Jahrzehnt viel Tadel ergangen, weil sie in ihren Schöpfungen der Gegenwart nicht zu künstlerischem Ausdruck verhülfen. Der Tadel war für Sèvres stichhältiger, als für Meissen, denn die französische Fabrik soll in technischer und künstlerischer Hinsicht eine Muster- und Versuchsanstalt sein, während der sächsische Staat von der Meissner Manufaktur in erster Linie einen grossen Überschuss erwartet. Das grosse Publicum aber und damit die grossen Käufer sind vorläufig noch nicht auf Seiten der modernen Richtung zu finden. Trotzdem hat die Meissner Manufaktur gut daran gethan, rechtzeitig an den Umschwung in den decorativen Anschauungen Anschluss zu suchen.

Die Reform besteht in der künstlerischen Ausbeutung technischer Errungenschaften des letzten Jahrzehnts. Technisch stand Meissen immer an der Spitze der Bewegung. Im Gegensatz zu Berlin, wo man zum Weichporzellan übergegangen ist, hat es immer an dem Hartporzellan festgehalten, dagegen hat es sich mit Energie und Erfolg darauf verlegt, die Reihe der Scharffeuerfarben, das heisst der Farben, die unter der Glasur liegen und mit dieser im scharfen Feuer von 1600 Grad Celsius gebrannt werden können, ohne sich unvortheilhaft zu verändern, zu erweitern. Es wurden da blau, gelb, grün, braunroth mit allen Schattirungen gewonnen; nur kupferroth fehlt noch. Ferner eignete man sich in Meissen die französische pâte-sur-pâte (Malerei mit Porzellanmasse unter Glasur) an. Beides hat man jetzt in sehr glücklicher Weise künstlerisch verwertet, indem man zu gefärbten Porzellanmassen für das pâte-sur-pâte und zu farbigen Glasuren überging. Es ist dadurch eine Annäherung an die vielgerühmten Kopenhagener Erzeugnisse zustande gekommen; doch hat man diese bereits in mancher Hinsicht übertroffen. Wir nennen von den neuen Erzeugnissen, die sich durch einfache vornehme Formen und stilgemässe Malerei im modernen Sinne auszeichnen, zwei grosse Vasen, die eine mit Magnolien verziert, zwischen denen ein weiblicher Kopf hervorschaut, die andere einen bacchischen Frühlingsreigen aufweisend; Deckelgefässe mit Vogel- und Blumenmalerei im Sinne japanischer Decorationsweise, aber deutsch empfunden; flache Decorationsplatten mit Seestücken und Landschaften. — Diese und ähnliche neue Erzeugnisse der Meissner Manufaktur unterscheiden sich so gründlich von allen bisherigen, dass mancher sich schwer daran gewöhnen wird, Derartiges als „Meissner Porzellan“ anzusehen. Wer aber von der künstlerischen Berechtigung der modernen Bewegung und ihrem endlichen Sieg überzeugt ist, kann die königliche Manufaktur zu Meissen zu ihrem energischen und so erfolgreichen reformatorischen Vorgehen nur beglückwünschen.

P. Schumann.

MITTHEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

SEINE MAJESTÄT DER KAISER hat am 1. Februar Vormittags im Atelier des Bildhauers Professors Otto König in der Kunstgewerbeschule die für Waidhofen an der Thaya bestimmte Kaiserstatue besichtigt. Die Statue stellt den Monarchen in Marschalls-Uniform mit offenem Mantel dar, die linke Hand am Säbelgriffe, die rechte in leichter Haltung in der Mitte des Mantels. Seine Majestät der Kaiser sprach Sich über die Statue, welche am 18. August dieses Jahres in Waidhofen an der Thaya enthüllt werden soll, anerkennend aus.

PERSONALNACHRICHTEN. Der Minister für Cultus und Unterricht hat den Feldwebel des k. und k. Infanterie-Regiments Freiherr von Beck Nr. 47 Ferdinand Nagler zum Kanzlisten am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie ernannt. — In dem Wettbewerbe, den die k. k. Kunst-Erzgiesserei (Filiale der Berndorfer Metallwaren-Fabrik) ausgeschrieben, um in den Besitz eines Modells zu gelangen, das die Huldigung an den Kaiser anlässlich des Regierungs-Jubiläums darstellt, hat die Jury dem Professor der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums Stefan Schwartz den ersten Preis zuerkannt.

BIBLIOTHEK DES MUSEUMS. Vom 21. März bis 20. October ist die Bibliothek des Österreichischen Museums, wie alljährlich, an Wochentagen — mit Ausnahme des Montags — von 9 bis 2 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9 bis 1 Uhr geöffnet.

NEU AUSGESTELLT. Im Saal VII: Decke aus dem Jahre 1617 mit biblischen Scenen in Filetarbeit und breitem Spitzenbesatz, Arbeit der Königin Constanze, Gemahlin Sigismund III. von Polen (Privatbesitz); Spiegel, in Silber getrieben von Professor Ernst Moriz Geyger (Florenz); Relief, Bronze, nach Dürers grossem Pferd von 1505, Nürnberger Arbeit, XVI. Jahrhundert, zweite Hälfte (Privatbesitz); deutscher Rücklaken mit wilden Männern, XV. Jahrhundert (Privatbesitz).

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden in den Monaten December 1897 bis inclusive Februar 1898 von 37758, die Bibliothek von 5522, die Vorlesungen von 2248 Personen besucht.

VORLESUNGEN. Am 16. December sprach Dr. Julius v. Schlosser über „Die Kunst am Hofe Alfonsos I. von Ferrara". Der Vortragende wies zunächst darauf hin, dass gegenüber der Milieu-Theorie der neueren französischen Kritiker bei der Schilderung des alten Herzogthums der Este viel mehr auf die ethnische Grundlage geachtet werden müsse. Dem Problem der Abstammung und Vererbung müsse grössere Aufmerksamkeit geschenkt werden, als den wechselnden, vielleicht nur secundären Einflüssen von Klima, Boden und socialer Entwicklung. Gerade das eng umgrenzte Gebiet Ferraras reizt zu solcher Betrachtung, haben sich doch hier die drei bedeutendsten Stämme Oberitaliens gekreuzt, die Tusker, Veneter und Gallier. Es ist nicht zufällig, dass gerade in dem östlichen Winkel des gallischen Oberitaliens das ritterliche Element französischer Herkunft so stark hervortritt. Ferrara weist in seinem Castel Vecchio den mächtigsten Typus der Dynastenschlösser Oberitaliens auf, und hier hat die rittermässige Epopöe durch Bojardo, Ariost und Tasso ihre kunstmässige Ausgestaltung erfahren. Dann erweist sich die ferraresische Malerschule neben und mit den Venetern als die Trägerin einer eigenartigen Coloristik. Zugleich zeigt sich aber ein höchst energischer Naturalismus, der sein Gegenbild nur in der herben Eigenart der Toscaner findet. So treten hier zuerst Ideale der toscanischen Frührenaissance wirklich ins Leben; die unansehnliche Altstadt wird unter Alfonso I. die erste planvoll angelegte Renaissancestadt grossen Stils. Hier entsteht Ariostos Furioso und entfaltet sich die Malerei in dem Wirken der beiden Dossi zur vollsten Blüte. In der That ist das Schaffen dieser Beiden dem Ariostos innerlich verwandt, ja von ihm inspirirt, wie zum Beispiel bei der sogenannten Circe der Borghese-Galerie. Die nationalen Züge der alten Ferraresen sind, wenn auch geläutert, besonders von Evangelisto Dosso festgehalten worden. Es ist bedeutsam, dass ihre Abkunft auf die venetischen Berge hinweist. Aber auch jene gallische Romantik durchdringt besonders in den Licht- und Luftstimmungen, die auch Ariost so gerne schildert, ihre Werke. Und wie diese, leise parodirend Züge der antiken Mythologie und Sage in seinen Furioso einflicht, so weiss auch Dosso solche Töne anzuschlagen. Die Zeit Alfonsos II. trägt schon ein ganz anderes Gepräge. Tasso ist ein Fremder in Ferrara; seine Jerusalemme bezeichnet mit ihrer gänzlich

veränderten Grundstimmung die neue Zeit. Vollends mit dem Heimfall des Lehens an die Päpste weicht aller Glanz von Ferrara. Aber was hier geschaffen wurde, ist für die italienische Cultur nicht verloren gegangen und Correggio ist seiner künstlerischen Herkunft nach Erbe dieses malerisch am reichsten begabten Stammes der Romagna.

LITTERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. AESTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BORCHARDT, Ludw. Die ägyptische Pflanzensäule. Ein Capitel zur Geschichte des Pflanzenornaments. 4°, VII, 58 S. mit 88 Abbild. Berlin, E. Wasmuth. Mk. 5.

DESTRÉE, O. G. Die Schmuckkünstler Belgiens: Georges Lemmen. (Decorative Kunst, 3.)

Festschrift zu Ehren des kunsthist. Instituts in Florenz. Dargebracht vom kunsthist. Institut der Universität Leipzig. Fol., IV., 200 S. mit 35 Textill., 12 Heliogr. u. 10 Autotyp. Taf. Leipzig, A. G. Liebeskind. Mk. 26.

FONTAINE, P. L'Art chrétien en Italie et ses merveilles. Première partie: Gênes, Pise, Rome. In-8°, 416 p. avec grav. Lyon, Vitte.

FRILING, H. Moderne Flachornamente entwickelt aus dem Pflanzen- und Thierreich. II. Ser. 24 Taf. (in 4 Lief.) 1. Lief. gr. Fol. 6 Taf. Berlin, B. Hessling. Mk. 8.

GERMAIN DE MAIDY, L. Notes d'archéologie chrétienne. Les Cinq Joies de Notre-Dame. In-8°, 15 p. Nancy, Vagner.

GRADL, M. J. u. C. SCHLOTKE. Kleinkunst. 20 Vorlagebl. f. d. Kunstpflege im Dienste des Heims. Mit Text von O. Schulze. (4 Lief.) 1. Lief. gr. Fol. 5 Taf. mit 4 Bl. Text, Darmstadt, A Koch. Mk. 8.

GROSJEAN-MAUPIN, E. Pédagogie artistique populaire. La Peinture et l'éducation de l'oeil. Première partie: l'Agrément visuel, conférence fait à la Sorbonne, le 30 mars 1897. In-8°, 26 p. Nancy, Imp. nancéienne.

Innendecoration, Belgische. (Decorative Kunst, 5.)

JAYET, F. Technologie. Prem. Fascicule: Travail du fer et Travail du bois. Guide-Manuel de l'élève-apprenti. In-16, 114 p. Boulogne-sur-Mer, imp. Lajoie. Fr. 1·50.

KIRCHBACH, W. Das Modell. (Die Kunst für Alle, 8.)

KOBELL, L. v. König Ludwig II. und die Kunst. Mit zahlreichen Illustr. u. Kunstbeilagen. (c. 20 Lief.) I. Lief. gr. 8°, 32 S. u. 2 Taf. München, J. Albert. Mk. —.50.

Kunst, häusliche, in Wort und Bild. Illustr. Zeitschrift für die Pflege der Kunst in Haus und Gesellschaft mit Anschlussschriften: „Vom Dilettantismus zur Kunst“ u. „Die Liebhaber-Technik“. Herausgeb. M. Mayr-Wendelstadt. I. Jahrg. 1898. 12 Nrn. Fol. Nr. 1. 12 S. Vierteljährl. Mk. 1.

Kunstpflege, Über, im Mittelstande. (Der Kunstwart, XI, 7.)

LEMAISTRE, A. Les Écoles professionelles. In-40, 400 p. avec grav. Tours, Mame.

LICHTWARK, A. Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus. 8°, 92 S. Dresden, G. Kühtmann. Mk. 2.

— — Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken nach Versuchen m. e. Schulclasse. M. 16 Abb. 8°, 143 S. Dresden, G. Kühtmann. Mk. 3·50.

MOSER, Fel. Das Buch der Liebhaber-Künste u. Dilettanten-Arbeiten. Mit 267 Abbild. 8°, XVI, 416 S. Wien, A. Hartleben. Mk. 6.

Paramente, Unsere. (Christl. Kunstbl. 1897, 12.)

PFLEIDERER, Rud. Die Attribute der Heiligen. Ein alphabetisches Nachschlagebuch zum Verständnis kirchl. Kunstwerke. 8°, VII, 206 S. Ulm, H. Kerler. Mk. 3.

In eigener Sache. (Kunst und Handw., 4.)

SAMSON, H. Beiträge zur Kunst-Symbolik. (Die kirchl. Kunst, 2.)

SCHMID, M. Kunst und Kunstgewerbe. (Kunstgewerbeblatt, N. F. IX, 4.)

SCHMIDKUNZ, H. Die Ausbildung zum Künstler. (Deutsche Kunst und Decoration, 4.)

SCHUMACHER, Fr. „La Démocratisation du Luxe“. (Decorative Kunst, 5.)

SCHUMACHER, F. John Ruskin, der Apostel der modernen engl. Kunstbewegung. (Kunst u. Handw., 4.)

SEIDLITZ, W. v. Die Bedeutung der Farbengebung. (Das Museum, III, 3.)

Studio, In the, of an Artist-Craftsman. (The House, Jan.)

VISCHER, F. T. Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Ästhetik. gr. 8° XVIII, 308 S. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. Mk. 6.

II. ARCHITEKTUR. SCULPTUR

Art in the Home at Winchester. (The House, Jan.)

BALDRY, A. L. The Decorations of London Clubs. (The Art Journ. Jan. u. ff.)

Bauten, Basler, des 18. Jahrh. herausg. v. Ingenieur- u. Architekten-Verein Basel. Gr. 4°, 16 S. m. Abb. u. 31 Taf. Basel, Georg & Cie. Mk. 20.

BEISSEL, St. Die Gemächer des Papstes Alexander VI. im vatik. Palaste. (Stimmen aus Maria-Laach, 1897, 10.)

ERCULEI, R. La Fontana del Bernini. (Arte ital. dec. e ind., VI, 10.)

— — Fontane del medio-evo e del risorgimento in Roma e nelle sue vicinanze. (Arte ital. dec. e ind., VI, 9.)

FLINDT, W. Das Kaiser Friedrich-Denkmal in Wiesbaden. Geschichte des Denkmals m. einer Abbild. desselben u. dem Lageplan des Denkmalplatzes. Lex. 8°, 50 S. Wiesbaden, R. Bechtold. Mk. 1.

GARDELLE, C. Moderne Kunst in der französischen Architektur. (Decorative Kunst, 4, 5.)

G. C. I soffitti nella Capella del palazzo Riccardi e nella Sala dei Capitani di Parte Guelfa a Firenze. (Arte ital. dec. e ind., VI, 10.)

GERLAND, O. Der Kreuzgang im St. Michaeliskloster zu Hildesheim. (Zeitschr. für bild. Kunst, N. F. IX, 4.)

GROSSMANN, E. Ausgeführte Familien-Häuser. (In 10 Lief.) 1 Lief. Fol. 4 Lichtdr. m. illustr. Text, 8 S. in 8°. Ravensburg, O. Mayer. Mk. 2.

HAACK, Fr. Die bedeutendsten Baudenkmale der Stadt Verona. (Christl. Kunstbl., 1897, 12.)

HASAK. Das Laubwerk und der ornamentale Schmuck der Reichsbank zu Köln a. Rh. Gr. Fol. 20 Lichtdr. Taf. mit 1 Bl. Text. Nebst Textheft: Wie schafft man Ornamente. Lex. 8°, 25 S. m. Abb. u. 2 Lichtdr.-Taf. Berlin, E. Wasmuth. Mk. 25.

LOHMEYER, K. Die Herkunft des Herzog Albrecht-Epitaphs in der Domkirche zu Königsberg i. Pr. (Repert. für Kunstwiss. XX, 6.)

MELANI, A. Giacomo Serpotta, e alcune sue composizioni decorative. (Arte ital. dec. e ind., VI, 10.)

MEYER, A. G. Über das Borromeo-Denkmal auf Isola Bella. (Repert. für Kunstwiss. XX, 6.)

MILLER, Fr. Wood Carving. (The Art Journ., Jan.)

NEUWIRTH, Jos. Der Dom zu Prag. 16 S. m. 20 Fig. u. 8 Taf. 4°. Berlin, W. Spemann. Mk. 3. (Die Baukunst Nr. 2.)

PERRON, Ph. Die decorative Ornamentik d. kgl. Schlosses Herrenchiemsee. 60 Taf. v. Jos. Albert. Gr. Fol. München, Jos. Albert. M. 40.

— — Die figurale Plastik des königl. Schlosses Herrenchiemsee. 20 Taf. Photogr. u. Lichtdr. Fol. München, Jos. Albert. Mk. 20.

PRESTEL, J. Das Residenzschloss in Darmstadt nach seiner geschichtlichen Entwicklung. Gr. 8°, 31 S. m. 2 Abb. Mainz, V. v. Zabern. Mk. —·75.

REINACH, S. Statuettes de bronze du musée de Sofia. In-8°, 16 p. avec Fig. et planches. Paris, E. Leroux. (Revue archéol.)

SCHERER, Ch. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abb. im Text u. 10 Taf. X, 139 S. Mk. 8. (Studien zur deutschen Kunstgesch. H. 12.)

SCHUMACHER, F. Grabmalskunst. (Decorative Kunst, 3.)

Tabernakelbaue, Ältere Beispiele vom. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 12.)

WALLÉ, P. Deutsche Denkmalbauten von Bruno Schmitz. (Decorative Kunst, 5.)

WEESE, A. Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Gesch. der deutschen Plastik des XIII. Jahrh. Mit 33 Autotypien. 175 S. M. 6. (Studien zur deutschen Kunstg. H. 10.)

WINTER, Fr. Griechische Thonfiguren aus Tanagra. (Das Museum, III. 2.)

WOLFF, C. u. R. JUNG. Der Römer in Frankfurt a. M. Mit 16 Taf. u. 78 Textabb. Lex. 8°, VI, 128 S. Frankfurt a. M., K. Th. Völker. Mk. 4·50. (Aus W. u. J. Baudenkmäler in Frankfurt a. M.)

III. MALEREI. LACKMALER. GLASMALEREI. MOSAIK

BEHRENS, C. Moderne Decken- und Wandmalereien, entworfen in den neuen freien naturalistischen Kunstrichtungen. I. Ser. 20 farb. Taf. Fol. 1 Bl. Text. Berlin, B. Hessling. Mk. 18.

BENEDITE, C. Jean-Charles Cazin. (Art et Décoration, 12.)

BERLEPSCH, H. E. v. Über Fritz Erler. (Deutsche Kunst und Decoration, 4.)

Blumen u. Vögel in Rokoko-Verzierungen. 8°, 8 Bl. Leipzig, W. Möschke. Mk. 3. (Universal-Malvorlagen, 28.)

BODE, W. Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde m. d. heliograph. Nachbildungen, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Unter Mitwirkung v. C. Hofstede de Groot. II. Bd. Fol. 181 S. mit 77 Taf. Paris, Ch. Sedelmeyer. Mk. 125.

Brandmalerei-Vorlagen. Gr. Fol. 6 Taf. m. 6 Pausen. Halle, G. A. Noll. Mk. 6. (Neue Vorlagen für Malerei etc. Heft 18.)

BRAUN, E. W. Hans Thoma's Rahmen. (Kunst u. Handw., 4.)

EISERWAG A. u. A. LYONGRÜN. Moderne Vorbilder f. Decken- u. Wandmalerei. Eine Sammlung v. farb. Motiven zum Gebrauche f. Decorationsmaler, Malerschulen, Kunstgewerbe- u. Fortbildungsanstalten. Gr. Fol. 26 Taf., 1 Modellbogen u. 1 Bl. Text. Weimar, B. F. Voigt. Mk. 18.

G. C. s. Gr. II.

Glasfenster, Farbige. (Decorative Kunst, 4.)

GOTHEIN, E. Die Pastellmalerei. Eine neue Phase der französischen Kunst. (Techn. Mittheilgn. f. Malerei, 13.)

Gruppen aus der Rokokozeit. 4°, 4 Bl. Leipzig, W. Möschke. Mk. 1·80. (Universal-Malvorlagen, 25.)

GUGITZ, G., Joseph Engelhart. (Die Kunsthalle, III, 7.)

GURLITT, C. Die Präraffaeliten. (Das Museum, III, 4.)

Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule. (In 8 Lief.) 1. Lief. Fol. 8 Lichtdr. Haarlem, H. Kleinmann. M. 4.

JACOBSEN, E. Allegoria della Prima vera di Sandro Botticelli. (Archivio Storico dell' Arte, 1897, 5.)

KLEIN, C. Apfelblüten, Heckenrosen, Mohn- u. Kornblumen. 4°, 4 Bl. Leipzig, W. Möschke. Mk. 2. (Universal-Malvorlagen, 27.)

KLEIN, C. Blüten und Schmetterlinge. 8°, 8 Bl. Leipzig, W. Möschke. Mk. 1·50. (Universal-Malvorlagen, 24.)

Landschaften u. Figuren in Rokokoverzierungen. 8°, 8 Bl. Leipzig, W. Möschke. Mk. 3. (Universal-Malvorlagen, 29.)

LANGEN, M. v. Aus der Vogelwelt. 4°, 4 Bl. Leipzig, W. Möschke. Mk. 2. (Universal-Malvorlagen, 26.)

M. Il Salone del Palazzo Marino a Milano. (Arte ital. dec. e ind., VI, 9.)

MILKOWICZ, Wlad. Zwei Fresco-Kalender in den Bukowiner Klosterkirchen Woronetz u. Suczawitza aus dem 16. Jahrhundert. (Mittheil. d. k. k. Centralcommission, XXIV. 1.)

REISS, F. Aus'm Dorfe. 8 farb. Malvorlagen. Gr. 8°. Berlin, W. Schultz-Engelhard. Mk. 6.

STIASSNY, R. Baldung Griens Zeichnungen. (Zeitschr. für bild. Kunst, N. F. IX., 3.)

THODE, H. Correggio. Mit 33 Abbild. nach Gemälden u. Zeichnungen. 112 S. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. Mk. 3. (Künstler Monographien, XXX.)

Vorlagen für Holzbrandmalerei. 8°. 8 Bl. Leipzig, W. Möschke. Mk. 3. (Univers.-Malvorlagen, 23.)

IV. TEXTILE KUNST. COSTUME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDER-ARBEITEN

Beauty in Books. (The House, Jan.)

BIERBAUM, O. J. Künstlerische Vorsatzpapiere. (Decorative Kunst, 3.)

BRAUN, Jos. Die priesterlichen Gewänder des Abendlandes nach ihrer geschichtlichen Entwicklung. (Stimmen aus Maria-Laach, Ergänzungsheft 71.)

CRANE, W. Needlework. (The Magazine of Art, Jan.)

DILLMONT, Th. de. Album f. Kreuzstich-Stickerei. II. Serie. gr. 4°, 40 Taf. mit Erläut. auf der Rückseite und 21 S. Text mit 80 Abb. Dornach, Biberach u. Dorn. Mk. 3·20.

F. H. Über einige neuere Arbeiten (Silberarbeiten, Buchbinderei). (In dän. Sprache.) (Tidsskrift for Kunstindustri, 1897, 5.)

FRAIPONT, G. L'Art dans les travaux à l'aiguille. Ouvr. orné de 39 dessins inédits de l'auteur et d'un album de 32 planches en couleurs donnant des specimens de tissus de toutes les époques. In-4°, 78 p. Paris, H. Laurens.

GRANDGEORGE, G. et L. TABOURIER. L'Industrie textile en France en 1896, rapport présenté au nom de la 4e section de la commission permanente de valeurs de douane. In-8°, 167 p. Paris, Imp. nationale. (Ministère du commerce.)

HAGEN, L. Der Entwicklungsgang der modernen Kunststickerei. (Kunstgewerbebl. IX, 4.)

HAMPE, Th. Der Zeugdruck mit der heil. Anna, der Jungfrau Maria und Seraphin (aus der Sammlung Forrer, jetzt im german. Museum) und einige altkölnische Handzeichnungen. (Mittheil. aus dem german. Nationalmuseum, XII, p. 91.)

Krieg, Der trojanische. Französische Handzeichnungen zu Wandteppichen aus dem 15. Jahrh. 8 Lichtdr. Taf. Qu. Fol. Mit erläut. Text von P. Schumann. Lex. 8°. 32 S. m. 4 Lichtdr. Dresden, A. Gutbier. Mk. 45.

Leather Work, Decorative, for Amateurs. (The House, Jan.)

LEMMEN, G. Moderne Teppiche. (Decorative Kunst, 3.)

LÜDOLFF, Original-Entwürfe u. Arrangements von Kunst-Stickereien f. Innendecoration in allen Stilarten. Vorlagen f. die gesammte Innendecorations-Branche etc. V. Ser. 1—4 H. 4°, à 4 Taf. Leipzig, O. Lüdolff. à Mk. 1.

MARTIN, F. R. Morgenländische Stoffe in der Sammlung F. R. Martin. 15 Taf. nebst Text. gr. 4°, 12 S. Stockholm, G. Chelius. Mk. 20.

MINKUS, F. Ein hessischer Bauernstoff („Beiderwand") des 18. Jahrh. (Kunst u. Handw., 4.)

T. J. Cobden-Sanderson. (Decorative Kunst, 4.)

(TÖPFER). Futterale und Etuis. (Mittheil. d. Gewerbe-Mus. zu Bremen, 11.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

BAUDRIER. Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVIe siècle; par le président Baudrier. Publiées et continuées par J. Baudrier. 3e série, ornée de 141 reproductions en fac-similé. Grand in-8°, 506 p. Paris, A. Picard et fils. 20 Fr.

BODE, W. s. Gr. III.

BONNET, E. L'Imprimerie à Béziers au XVIIe et au XVIIIe siècle, étude historique, accompagnée de Recherches sur les débuts de la typographie à Pézenas, à Lodève et à Saint-Pons-de-Thomières. In-8°, 107 p. Béziers, imp. Sapte.

DEMEURE DE BEAUMONT, A. L'Affiche illustrée. L'Affiche belge (essai critique, biographie des artistes), avec plus de 100 reproductions d'affiches et 28 portraits.

Lettres ornées et culs-de-lampe d'après les dessins de Combaz, Crespin, Lynen, et dessins originaux faits specialement pour l'ouvrage par les principaux artistes belges. In-8°, 98-XXXVIII p. Liège, impr. A. Bénard.

GREFFIER, D. Les Règles de la composition typographique, à l'usage des compositeurs, des correcteurs et des imprimeurs. In-18. VIII-88 p. Paris, Muller.

HAEBLER, K. Die Druckermarken mit dem Y. (Zeitschr. für Bücherfreunde, I, 10.)

HAEBLER, Konrad. Spanische und portugiesische Bücherzeichen des XV. u. XVI. Jahrh. V, XL, 47 S. m. 46 Taf. 4°. Strassburg, J. H. E. Heitz. Mk. 40.

LICHTENBERG, R. Freih. v. Über den Humor bei den deutschen Kupferstechern u. Holzschnittkünstlern des 16. Jahrh. M. 17 Taf. 92 S. Mk. 3·50. (Studien zur deutschen Kunstg. H. 11.)

Menu Cards, French. (The House, Jan.)

MOHN, V. P. Ludwig Richter. Mit 187 Abb. nach Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen u. Holzschnitten. 8°. 154 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3. (Künstler-Monographien, XIV.)

Plakate, Deutsche. (Decorative Kunst, 5.)

Propaganda. Zeitschrift für das Reclame-, Inseraten-, Plakat-, Ausstellungs-, Offerten-, Adressen- u. Zeitungswesen m. d. Beilagen: Internationale Plakat-Gallerie. Mittheilungen über Insertionsmittel. Herausg. v. Rob. Exner, I. Jahrg. Okt. 1897 — Sept. 1898. 12 Hefte. 4°. 1. Heft 64 S. m. Abb. 3 farb. Plakaten u. 12 S. in gr. 8°. Berlin, C. Skopnik. Mk. 24, ohne Beilagen Mk. 18.

RHEDEN, Kl. v., Der „Pan". (Zeitschr. f. Bücherfreunde, I, 10.)

SCHMIDT, W. Beiträge zur Kenntnis Sebald Behams. (Repert. für Kunstwiss. XX, 6.)

VI. GLAS. KERAMIK

BERG, R. Herman A. Kähler. (In dän. Sprache.) (Tidsskrift for Kunstindustri, 1897, 6.)

Chats on Old China. (The House, Jan.)

CHILLA, L. Original-Entwürfe für das Glas- u. keramische Kunstgewerbe. Vorlagen für das Fachzeichnen, sowie f. Kunsthandwerker. Gr. Fol. 22 Farbdr. u. 1 Bl. Text. Wien, C. Gräser. Mk. 25.

ENDELL, A. Keramische Arbeiten der Familie von Heider. (Kunst u. Handw., 4.)

K. Zwei keramische Staatsanstalten und Neuheiten der Kunstkeramik. (Central-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 430.)

MARTIN, F. R. Moderne Keramik von Centralasien in der Sammlung F. R. Martin. 15 Taf. m. Text. 4°. 9 S. u. 15 Bl. Erklärungen mit Abbild. Stockholm, G. Chelius. M. 25.

NYROP, C. Die königliche Porzellanfabrik in Kopenhagen. (Decorative Kunst, 4.)

SCHUMANN, P. Neues Meissner Porzellan. (Decorative Kunst, 5.)

TIEDT, E. Zur Geschichte der Emailmalerei (auf Glas) in Deutschland. (Sprech-Saal, 51.)

W. M. Die musivische Fenstermalerei. (Sprech-Saal, 51.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

BENN, R. D. A Chat about Sideboards. (The Cabinet Maker, Jan.)

BRAUN, E. W., s. Gr. III.

FREYBERGER, H. Gothische Wohnräume u. Möbel. 6 perspectiv. Darstellungen goth. Wohnräume mit 38 Entwürfen der einzelnen Möbel auf 25 Taf. Billige Ausg. Fol. 2 Bl. Text. Stuttgart, A. Zimmer. Mk. 12·50.

G. C. Cassapanche e sidili intagliati. (Arte ital. dec. e ind., VI, 9.)

A Grandfather's Chair. (The House, Jan.)

Original Hall furniture. (The Cabinet Maker, Jan.)

HUBER, A. Moderne gothische Möbel. Entwürfe v. Salonmöbel, Speise-, Schlafzimmereinrichtungen etc. sowie kleine Fantasie- u. Luxusmöbel. I. Ser. 30 Taf. 4°. Berlin, B. Hessling. Mk. 18.

K. W. C. New Form for Furniture. (The House, Jan.)

Liebhaber-Künste. Zeitschrift f. häusl. Kunst. Red. R. v. Seydlitz. 15. Separatheft: Möbelfüllungen. Fol. 12 Taf. München, R. Oldenbourg. Mk. 3.

MILLER, Fr., s. Gr. II.

Round the Showrooms. (The House, Jan.)

A Smoker's Cabinet. (The House, Jan.)

STÜBLING, Rud. Bearbeitung und Verwendung der Hölzer u. plastischen Materialien nebst einer Anleitung über das Beizen. Mit 76 Abbild. im Text. Gr. 8°. X, 376 S. Berlin, Löwenthal. Mk. 7.

Tarsia. (The House, Jan.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

BARBIER DE MONTAULT, X. Le Fer à hosties de Lencloître. In-8°, 6 p. Caen, imp. Delesques. (Extr. du Bull. monumental.)

Neue Glühlicht-Luster. (Kunst u. Handw., 4.)

HÖVEL, C. Kleine Möbel in gothischem Stil. (In 10 Lief.) 1—5. Lief. 4° à 4 Taf. mit Text. 1—4. Ravensburg, O. Maier. à Mk. 0·70.

LESSING, J. Edelzinn. (Kunstgewerbebl. N. F. IX, 4.)

METZGER, M. Constructionsarbeiten des Kunst- u. Bauschlossers. Fol. 50 Taf. mit 67 S. Text in 8°. Düsseldorf, F. Wolfrum. Mk. 50.

MINKUS, F. Die perspectivischen Gitter des 18. Jahrhunderts. (Kunstgewerbebl., N. F. IX, 3.)

REINACH, S. s. Gr. II.

ROBINSON, Fr. S. The Queen's Treasures of Art. Decorative Art at Windsor Castle. Inlaid wood furniture. (The Magazine of Art, Jan.)

SUTERMEISTER, M. Die Glocken von Zürich. Die Glockengiesser, Glocken u. Giessstätten im alten u. neuen Zürich. Mit Bildern, 8°, 71 S. Zürich. Mk. 2.

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

GROSCH, H. Nordische Goldschmiedekunst unserer Zeit. (In dän. Sprache.) (Tidsskrift for Kunstindustri, 1897, 6.)

F. H. s. Gr. IV.

FISHER, A. Enamels. (The Magazine of Art, Jan.)

Silver, Rare, of the 16th Century. (The House, Jan.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

ALVIN, Fr. Jetons belges du XVe siècle. (Revue belge de numismatique, 1898, 1.)

CASTELLANE, de. Les Grands et Petits Blancs au K de Charles VII, à la croix cantonnée, frappés à Beauvais, et les Monnaies d'or sorties du même atelier. In-8°, 14 p. et 1 planche. Paris, Raymond Serrure, expert, 53, rue de Richelieu.

DELORME, E. Une médaille rare de l'empereur Quiétus. In-8°, 4 p. et pl. Toulouse, imp. Chauvin et fils.

— — Un sceau de Bertrand de Cardaillac. In-8°, 4 p. Toulouse, imp. Chauvin et fils.

ENGEL. Neues Wappen der Stadt Gollub in Westpreussen. (Der deutsche Herold, 1.)

LICHTWARK, A. Die Wiedererweckung der Medaille. Mit 22 Taf. Abbild. 8°, 51 u. IV S. Dresden, G. Kühtmann. Mk. 2·80.

NYROP, C. Siegel dänischer Handwerkerzünfte. (In dän. Sprache.) (Tidsskrift for Kunstindustri, 1897, 5, 6.)

ROUYER, J. Jeton de Tournai (XVe siècle), au nom du graveur Riquehem ou Jacquemart de Riquehan. (Revue belge de numismatique, 1898, 1.)

VIENNE, DE. Fin du monnayage féodal en France. Monnaies des ducs de Bourgogne de la maison de Valois. In-8°, 45 p. Nancy, imp. Berger-Levrault et Ce.

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

LICHTWARK, A. Deutsche Königsstädte. Berlin, Potsdam, Dresden, München, Stuttgart. 8°. 132 S. Dresden, G. Kühtmann. Mk. 2·80.

SCHÖNERMARK, G. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Fürstenth. Schaumburg-Lippe. Mit 6 Lichtdr.-Taf., 278 Abb. im Text. 4°. VII. 143 S. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 12.

BERLIN

— GRONAU, G. Die Neugestaltung der National-Galerie in Berlin. (Die Kunst für Alle, 9.)

— HACH, Otto. Kunstgeschichtliche Wanderungen durch Berlin. Beschreibung der hervorragendsten Sehenswürdigkeiten der Reichshauptstadt. 8°. VII, 152 S. m. Titelbild, Berlin, R. Mickisch. Mk. 1·20.

BRÜSSEL

— NEUMARK, C. Die Brüsseler Internationale Kunst-Industrie- und Gewerbe-Ausstellung. (Wochenschrift d. N. Ö. Gew.-Ver., 52.)

DRESDEN.

— Katalog der Bibliothek der königl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden. Zusammengestellt von G. Pauli. 8°. XV. 297 S. Dresden, Zahn & Jaensch. Mk. 3.

DUBLIN

— MAGUIRE, Annie B. The recent Irish Textile Exhibition. (The Magazine of Art, Jan.)

DÜSSELDORF

— Z. Lithographien- und Plakatausstellung in Düsseldorf. (Münchner Allgem. Zeitung, 1897, 347.)

LANGENSTEIN

— Katalog der gräfl. W. Douglas'schen Sammlung alter Glasgemälde auf Schloss Langenstein. Versteig. Nov. 1897 zu Köln durch J. M. Heberle. Gr. 4°. IV, 38 S. m. 10 Lichtdr. Köln, J. M. Heberle. Mk. 6.

LONDON

— Die Jubiläumsausstellung in London. (Decorative Kunst, 5.)

MÜNCHEN

— T(ÖPFER). Kleinkunst auf der Münchener Kunstausstellung 1897. (Mittheil. d. Gewerbe-Museums zu Bremen, 12.)

NEW YORK

— HANN, P. Herbstausstellungen in New York. (Die Kunst für Alle, 9.)

PARIS

— Das Musée Galliera in Paris. (Wr. Zeitg. 16.)

SENS

— Inventaire du trésor de l'église primatiale et métropolitaine de Sens; par l'abbé E. Chartraire. In-8°, VII—114 p. avec fig. et photog. Sens, Duchemin.

STOCKHOLM

— ARNE-PETERSEN, K. Ausstellungen in Stockholm. (In dän. Sprache.) (Tidsskrift for Kunstindustri, 1897, 5.)

— BERG, R. Decorative Kunst auf den Ausstellungen in Stockholm. (In dän. Sprache.) (Tidsskrift for Kunstindustri, 1897, 5.)







APRIL.

1.	FREITG.	SCHM. M. ∘∘∘∘∘		
2.	SAMST.	FRANZ DE P.		
3.	SONNT.			PALMSONNTAG.
4.	MONTA.	ISIDOR. ∘∘∘∘∘		
5.	DIENST.	VINZENZ ∘∘∘∘		
6.	MITTWO.	SIXTUS. ∘∘∘∘∘∘∘	☀	
7.	DONNE.	GRÜNDONN:		
8.	FREITAG	CHARFREI. ∘∘		
9.	SAMSTG.	CHARSAMST.		
10.	SONNTG.			OSTERSONNTAG.
11.	MONTAG.			OSTERMONTAG.
12.	DIENSTG	JULIUS. ∘∘∘∘		
13.	MITTWO.	HERMENEGILD.	☾	
14.	DONNER	TIBURTIUS. ∘∘∘		
15.	FREITAG	ANASTASIA.		
16.	SAMSTA.	TURIBIUS ∘∘∘		
17.	SONNTG.	B1. QUASIM.		
18.	MONTAG	APOLLONIUS		
19.	DIENST.	CRESCENCIA.		
20.	MITTW.	SUPLITIUS ∘.	●	
21.	DONNE.	ADOLAR ∘∘∘		
22.	FREITG.	CAJUS. SOT.		
23.	SAMSTG.	ADALBERT.		
24.	SONNTG.	B2 MISER. ∘∘∘		ST. GEORG PAT. v. KRAIN.
25.	MONTAG.	MARCUS. ∘∘∘∘		
26.	DIENST.	CLETUS. PR.		
27.	MITTWOCH	PEREGRIN.		
28.	DONNER	VITALIS ∘∘∘∘		
29.	FREITG.	PETER ∘∘∘∘	☽	
30.	SAMST.	KATHARINA.		







OSTER MONAT

APRILEN-
FLÖCKLEIN
BRINGEN
MAIENGLÖCKLEIN.

AM·APRIL
REGEN
IST·VIEL
GELEGEN:

30 TAGE


OCCIDIT·UT ORIATUR.
S.GEORGIUS
PATRON·VON·KRAIN·



EUGÈNE GRASSET VON H. E. VON BERLEPSCH-MÜNCHEN



IM Jahre 1894 trat der Künstler, von dem hier die Rede ist, — ein self-made-man wie die meisten ausserordentlichen Erscheinungen — zum erstenmale, obschon er seit lange in Paris lebt und unzählige Werke verschiedenster Art ausgeführt hat, mit einer geschlossenen Ausstellung in die Öffentlichkeit. Es geschah im „Salon des Cent“. Die Anregung dazu gieng nicht etwa von ihm selbst aus. Er war im Gegentheil der Unternehmung wenig hold und frug, die ihn zu der Sache veranlassten, allen Ernstes: „Wird man mich denn nicht auslachen?“ Am Abend des ersten Ausstellungstages erwartete Grasset seine Freunde in einem kleinen Café, um zu erfahren, wie der Eindruck auf das Publicum sich äussere. Erst wollte er gar nicht recht an die Wirklichkeit eines unbestrittenen grossen Erfolges glauben, lebt er doch zu still, zu zurückgezogen in seinem Atelier, das keine Empfangsstätte für die elegante Welt, für die Flaneurs aller Schattirungen, sondern ein ernster Arbeitsraum ist, dessen Ausstattung in keinem Verhältnisse steht zu der immensen Phantasie, über welche dieser einfache, bescheidene, grosse Künstler Herr und Gebieter ist. Als dann die officiellen Regierungsmänner, Herr Spuller, ministre de l'instruction publique, und Herr Roujon, directeur des Beaux-Arts, kamen, den Ankauf eines Werkes von Grasset für das Luxembourg zu bewerkstelligen, da war nichts mehr zu haben. Man hatte sich um Skizzen förmlich gerissen. Das Meiste indes war schon zuvor in Privathänden. Wohl hatte man längst seine Affichen gekannt; wenige aber wussten, dass dieser „Maître d'Affiches“ gleichzeitig ein genialer Architekt sei, dass Stickereien, Bronze- und Emailgegenstände, Fayencen, Stoffe, Illustrationen sonder Zahl, Lithographien, Möbel, Mosaiken, Glasfenster, typographische Schmuckstücke, Aquarelle und Ölbilder, Kunstschlosserarbeiten, Webereien aller Art seiner Arbeit entsprungen seien. Jetzt erfuhr es „tout Paris“. Der Anerkennung in allen Tonarten war kein Ende.

Man sollte glauben, dass nach solch einem Siege die Berufung des Künstlers in eine ihm gebürende Stellung hätte erfolgen müssen. Mit nichten. Er blieb nach wie vor Lehrer an einer kleinen Schule des Quartier Montparnasse. Dass seine Schüler ein über das andere

Mal bei öffentlichen Wettbewerben die ersten Preise davontragen, ändert an der Sache nichts. Somit hatte Henri de Cleuziou nicht unrecht, wenn er angesichts dieser und freilich auch anderer Thatsachen spöttischer Weise die Worte Rabelais' citirte: Par Saint Alipantin, la chose, puisque chose il y a, devient grotesque! —

Grasset könnte für Frankreich von gleicher Bedeutung sein, wie Morris und Crane es für England waren. Früher galt des Künstlers zweite Heimat in künstlerischen Dingen als das Land, wo alle Neuerungen, basirten sie auf starker Anschauung und Ausdrucksweise, zu Worte kamen. In Dingen der decorativen Kunst ist indes ein seltsamer Stillstand eingetreten. In einer „Conférence faite à l'Union centrale des Arts décoratifs" (veröffentlicht in der „Revue des Arts décoratifs", Mai—Juniheft 1897), hat sich unser Künstler darüber unumwunden ausgesprochen. Er beginnt diese mit den Worten: „Immerfort hört man von der „neuen Kunst". Gibt es eine solche oder befindet sich die Kunst nicht in einem steten Umwandlungsprocesse? Vielleicht bezeichnet der Ausdruck „neue Kunst" weit mehr den Wunsch, etwas wirklich Neues entstehen zu sehen. Wünsche und Thatsachen decken sich jedoch nicht immer. Eines aber ist gewiss: Das gierige Aufnehmen der Bezeichnung ist ein Krankheits-Symptom, ein Beweis dafür, dass wir uns so, wie die Verhältnisse jetzt stehen, nicht wohl fühlen." Mit scharfen Worten geisselt er die Industriellen, die keinen Sinn für einen frischen Zug im künstlerischen Leben haben, denn

> „wäre es anders, so sähen wir heute nicht eine ganze Reihe von Magazinen mit Arbeiten englischer Provenienz hier in Paris blühen. Wahrscheinlich warten unsere Fabrikanten so lange, bis noch hundert andere sich aufthun und uns aus aller Herren Länder die Lehre zutheil wird, dass man anderswo der Entwicklung der Dinge nicht so gleichgiltig gegenübersteht, wie bei uns — in Frankreich".

Nach einer eingehenden Beleuchtung dieser Verhältnisse kommt er auf die Frage zu sprechen: Und woran krankt nun vor allem die Sache, soweit sie nicht die Unternehmer und Auftraggeber, sondern die Künstler selbst betrifft?* Die Antwort lautet: An der Sucht, die Realistik auch hier zur Herrschaft zu bringen. Statt die Natur dem Stoffe entsprechend, mit dem wir schaffen, zu interpretiren, ist in die Malerei und die mit ihr verwandten Gebiete der decorativen Kunst der absolut widersinnige Zug hineingekommen, etwas der Natur Ähnliches schaffen, plastische Wirkung an Stelle der wirklich malerischen, farbigen setzen zu wollen. Man scheut sich nicht, an den Mauern

* Seine Anschauung direct hier anzuführen, ist wohl das Beste. Aus ihr erklärt sich der Künstler am besten.



Selbstporträt-Skizze
Von dem Künstler für „Kunst und Kunsthandwerk“ gezeichnet

öffentlicher und privater Gebäude Malereien anzubringen, welche die Natur, wie sie ist, wiedergeben sollen; statt farbiger, wohlthuender Decoration huldigt man an solcher Stelle dem Plein-air! Und umgekehrt ahmt man in Stein, in Marmor die Erscheinung seidener Stoffe, die natürlichen Haare nach, von jenen Geschmacklosigkeiten ganz zu schweigen, wo man sich soweit verstieg, sogar die Structur der Haut wiedergeben zu wollen, statt, wie es dem Charakter des Materials zukommt, dem breiten Meisselhieb die Vorhand zu lassen. Und was wird nicht in Holz gesündigt, was ist aus den Stoffen geworden, welche die Natur des Gusses zeigen müssten! In welche ganz widersinnige Formen zwängt man das Eisen! Auf allen Gebieten scheinen zwei Forderungen gebieterischer Art vergessen worden zu sein:

Erstens, dass jedes Ding zunächst seinem Zwecke gerecht werden müsse und dieser in keiner Weise durch irgend welche ornamentale Überwucherung beeinträchtigt werden dürfe, zweitens aber, dass jedes Material der Nachahmung der Natur seinen Charakter entgegensetze und ganz bestimmte Grenzen der Bearbeitung in sich schliesse.



Studie

Wer diese überschreitet, macht sich einer Vergewaltigung schuldig und sündigt gegen selbstverständliche Stilbedingnisse. Die Natur ist nicht da, um nachgemacht, sondern um künstlerisch nachgefühlt zu werden. Ein Naturproduct in absolut anderer Materie realistisch nachmachen wollen, heisst den einfachsten und leichtest begreiflichen Stilgesetzen direct den Rücken kehren. Stilgesetze wird es aber immer geben, weil sie in unmittelbarstem Zusammenhange mit dem Material stehen, mit dem man baut, das man schmiedet, giesst, webt, treibt, meisselt, hobelt, das man zu Stickereien, zu Mosaiken, für Arbeiten in Leder, Metall, Holz verarbeitet. Das zu verneinen, bringt nur die völlige Unwissenheit, der Ungeschmack fertig. Wer aber das Kunstwerk, heisse es wie immer es wolle, in seiner ganzen Wesenheit denkt, wer sich über den Werdeprocess bis zum Schlusse klar ist, wird sich vernünftigerweise nie gegen jene Nothwendigkeiten auflehnen, die im Material begründet, mithin natürlich und vernünftig sind.

Bevor die hier auszugsweise wiedergegebene Überzeugung Grassets weiter verfolgt wird, sei ein Punkt berührt. Er geht von der Anschauung aus — womit er übrigens nicht allein steht — dass die Malerei von dem Moment ab aufhörte, ihrem eigentlichen Zwecke gerecht zu werden, da man die einfache lineare, durch Anwendung

kräftiger Töne (nicht Modellirungen) gehobene Art der Darstellung verliess, dem Staffeleibilde sich zuwandte, Principien der Plastik auf die Arbeit mit Farbe übertrug. Hat er auch in jüngeren Jahren selbst gemalt, von dem Moment ab, wo er sich der praktischen Kunst zuwandte — dies war Anfangs der Siebziger Jahre — folgte er in allen decorativen Arbeiten dieser Anschauung. Das hat ihm oft den Vorwurf eingetragen, er sei kein Maler im eigentlichen Sinne des Wortes, er „illuminire" lediglich seine Zeichnungen. Das trifft zu. Ein Maler im landläufigen Sinne ist er nie gewesen,



Aus den „Quatre fils Aymon"
(H. Launette édit, Paris)

dafür ist er viel zu hoch angelegt. Indes hindert dies nicht, dass er Blättern, wie dem „Printemps de Jadis", dem „Enchantement", seinen Titelblättern zu den Weihnachtsnummern der „Illustration", den feinfühligen „Douze mois de la belle Jardinière", den ungezählten Illustrationen zu den „Vier Haymonskindern", durch Anwendung der

allerbescheidensten Farbmittel einen Reiz zu verleihen wusste, wie man ihn vergeblich bei manchem Ölbilde sucht. Er ist dabei oft die gleichen Wege gegangen, wie die japanischen Maler, d. h. er ver-



Studie

zichtete vollständig auf ausgesprochene Licht- und Schattenwirkung und — man vermisst sie auch gar nicht. „Das rundlich Dargestellte passt nicht für die decorative Kunst,“ sagt er, „denn jede Reliefwirkung zieht in der Farbe ihre Consequenzen nach sich, wird doch ein Theil der Darstellung stets den Localton des dargestellten Gegenstandes geben, ein zweiter, der dem Lichte zugekehrte, heller sein, der dritte, im Schatten liegende aber dunkler. Dadurch wird die eigentliche decorative Erscheinung nicht gehoben, sondern beeinträchtigt.“

Was nun die Verwendung der durch die Natur gebotenen Motive betrifft, so betont er stets, dass jede Art der Darstellung, die auf Täuschung hinausläuft, die also dem Original möglichst nahe zu kommen sucht, mit künstlerischer Verirrung identisch sei. „Wer Mühe und Arbeit darauf verwendet, dem Naturobject so nahe wie möglich zu kommen, macht unnütze Anstrengungen, denn nie wird es

ihm gelingen, die Vollkommenheit des Originals nach allen Seiten hin zu erreichen. Bin ich auch weit davon entfernt, ein Bild zu tadeln, wenn es in gewissen Intimitäten die liebevolle Versenkung in die



Kopf-Studie

Natur documentirt, so muss anderseits für die decorative Erscheinung das Vorwiegen der Nachahme-Tendenz als durchaus schädlich bezeichnet werden." Die Naturform ist für ihn stets nur „point de départ", Ausgangspunkt, nicht Endzweck. Seine Meinung hierüber hat er kurz und präcis in dem übrigens vortrefflich geschriebenen Vorworte zu dem Werke: „La Plante et ses applications ornementales" niedergelegt, das seine Schüler, vor allem auch Schülerinnen — er ist auf das „starke Geschlecht" durchaus nicht immer gut zu sprechen* —

* „Was mich betrifft, so bin ich zuversichtlich, steht mir auch nur ein kleines Trüppchen junger Kräfte zur Seite. Es sind frische Truppen, noch von nichts angekränkelt, und mit Freude sage ich es, dass sich darunter auch viele junge Mädchen finden. Was dem „starken Geschlecht" an Pflichtgefühl nur allzu oft mangelt, hier ist es vorhanden im vollsten Masse. Die Männerwelt, eitel wie sie nun einmal ist, fühlt sich für so Vieles zu gut und hält es beinahe für einen Schimpf, wenn man ihr Anderes als „Hohes" zumuthet. Die Zeit wird weisen, wer da Recht behält: jene, die dem Drucke der Zeit folgend keine redliche Arbeit scheuen, oder die Anderen, die eine grosse Meinung von sich, sonst aber blutwenig Brauchbares haben."



Studie

herausgegeben haben; er verleiht dort zum Schluss auch seiner Anschauung über die Farbe Ausdruck: „Fort mit grauen Stimmungen, und wären sie noch so fein abgewogen. Wenn wir von Farbe sprechen, so sei es auch wirkliche Farbe, kein Spielen mit verwaschenen Tönen. Nein, wir wollen alle Register, über die wir verfügen, ziehen und etwas wieder zu Ehren bringen, was über der unglückseligen Nachahmerei alterthümlicher Erscheinungen

zu Grunde zu gehen drohte.“ All dem, was er früher und später in theoretischer Weise ausgesprochen hat, wusste er — und das ist schliesslich die Hauptsache — auch immer praktisch Ausdruck zu geben. Man wird ihn nie darüber ertappen, dass er, was er für illustrative Zwecke als geeignet erachtete, auch unbedenklich auf das Gebiet der handwerklichen, der eigentlich stofflichen Behandlung überträgt. Der zeichnerische Strich auf der Fläche, ist er lediglich für die Reproduction bestimmt, erfreut sich weitester Freiheit.

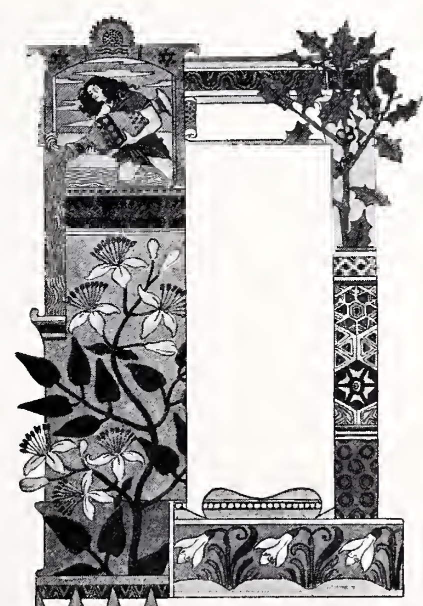


Aus dem Programm der Madrider Jubiläums-Ausstellung 1894

Nicht so ist es, sobald die Frage der stofflichen Verarbeitung eines Entwurfes auftritt. Hier verlangt sozusagen schon der erste Schritt die Überlegung der stofflichen und constructiven Bearbeitungsweise. Nun ist aber Grassets künstlerische Arbeit aus der Schule der Praxis hervorgegangen. Dieser Weg allein führt zum Ziele. Arsène Alexandre sagt deshalb auch durchaus zutreffend: „Man sieht bei ihm, dass der Denker dem Künstler die Hand führt.“

Die Realisirung der stofflichen Ausführung beschäftigt ihn von dem Momente an, wo er sich mit einem Projecte befasst. Sein eminentes Wissen ebenso, wie sein umfangreiches Können werden nicht allein vom malerischen Gefühl beherrscht, vielmehr denkt er stofflich.

Er selbst überwacht die Herstellung seiner Drucke aller Art, er selbst bestimmt die Papiersorten, die zur Anwendung kommenden Typen, deren er unzählige gezeichnet hat, er selbst wählt bei seinen wundervollen Glas-


Aus dem Kalender pro 1886 der „Magasins du Bon Marché“



Skizze

malereien die Gläser, um sie fleckenweise zu einem Gesammt-Farbenbilde zusammenzuziehen. Je sicherer das handwerkliche Können bei all solchen Fragen auftritt, desto überzeugender, autoritativer wirkt der Gedanke, der dem Kunstwerk zugrunde liegt. Dabei weiss er in der Verausgabung der Mittel Mass zu halten; ist doch immer und überall klare, einfache Gestaltungsweise die erste Grundbedingung harmonischer Gesammtwirkung.

Zuvor schon ist gesagt worden, Grasset erstrebe die Neubelebung der decorativen Kunst durch Anlehnung an die Natur — freilich bedingter Weise. Einseitigkeit liegt ihm hiebei ferne. Dabei weiss er genau, worin die Wirkung, worin die Charakteristik dessen beruht, was andere, frühere Zeiten geschaffen haben. Aber nie verführt ihn dies dazu, Anleihen zu machen, die Selbständigkeit seiner Gestaltungskraft auch nur im geringsten preiszugeben und dafür „nach berühmten Mustern“ zu empfinden. Hat er sich auch vielfach mit Stoffgebieten der Vergangenheit — es seien nur die „Haymonskinder“ angeführt — beschäftigt, so lag es ihm doch ferne, ins Alterthümlerische zu verfallen. Was er macht, trägt den Stempel seiner Individualität. Ausser Viollet-le-Duc (der freilich schon todt ist) giebt es vielleicht keinen Künstler, der so tief in das Wesen und in die Formenkenntnis der Architektur und alles dessen, was damit in Verbindung steht (z. B. Belagerungswesen) eingedrungen ist. Grasset componirt mit der grössten Leichtigkeit für seine Figurenbilder umfangreiche Architekturen, Städte mit Wällen und Thoren, Schlösser und Burgen, aber er componirt sie als Architekt, nicht als malerischer Luftschlossbaumeister. Sie sind wahrscheinlich, denn sie vereinigen alles, was die Wirklichkeit der Ausführung erfordern würde. Nicht anders ist es, wenn er Intérieurs darstellt. Man sehe nur z. B. die frühromanischen Gemächer in seinen Illustrationen zu „Le Saint Pleur“, oder zu „Le comte de Maugrignon“. Nicht die räumliche

Disposition allein ist das Frappirende an der Darstellung, nein, jedes Möbelstück ist so geartet, als ob Studien nach der Natur dazu gemacht worden wären. Es offenbart sich eben auch hier wieder die volle Stärke der stofflichen Anschauung. Man ist bei Grasset, auch wo er die Farbe nicht als Hilfsmittel der Darstellung heranzieht, nie im Zweifel, ob etwas in Holz, Eisen, Bronze oder einem anderen Stoffe gedacht sei. In der Behandlung des Costüms zeigt sich genau dasselbe. Das Material für eine solche Unmenge von Darstellungen aus der karolingischen Zeit, wie es die „Haymonskinder" verlangten, ist ja gar nicht vorhanden. Freilich, wer mit klarem Blicke das Wesen, die ganze Logik, die in der äusserlichen Erscheinung einer Zeit sich kundgibt, zu erfassen versteht, der baut sich auch leicht jene Brücken, die von einer Thatsache zur anderen führen. In welche Verlegenheiten gerathen nicht so viele Künstler, zumal die „Historien-Maler", wenn die Frage an sie herantritt, ergänzend, erfindend das im Geiste einer bestimmten Zeit darzustellen, wofür keine Museums-Belege existiren! Die Phantasie allein reicht in diesem Falle nicht aus, vielmehr muss das eigentliche Wissen, die geistige Klarstellung des Kerns der Sache und die daraus entwickelbaren Consequenzen sich geltend machen.



Aus dem „Douze mois de la belle Jardinière"
(G. de Malherbe édit.)

So ist es denn nur selbstverständlich, dass Grasset in der bereits erwähnten „Conférence" sich nicht gerade schmeichelhaft über die jetzige künstlerische Erziehung auslässt, ihr Mangel an Gründlichkeit, Mangel an gedanklicher Entwicklungsfähigkeit, Mangel an jenen Dingen vorwirft, über die der Schaffende eigentlich gebieten müsste, die ihm aber gar oft gleichbedeutend mit einem Buche mit sieben Siegeln sind. „Unsere Kunsthandwerker sind vorerst noch ganz und gar aufs Copiren aus. Ist das einmal überwunden, ist das Vorurtheil

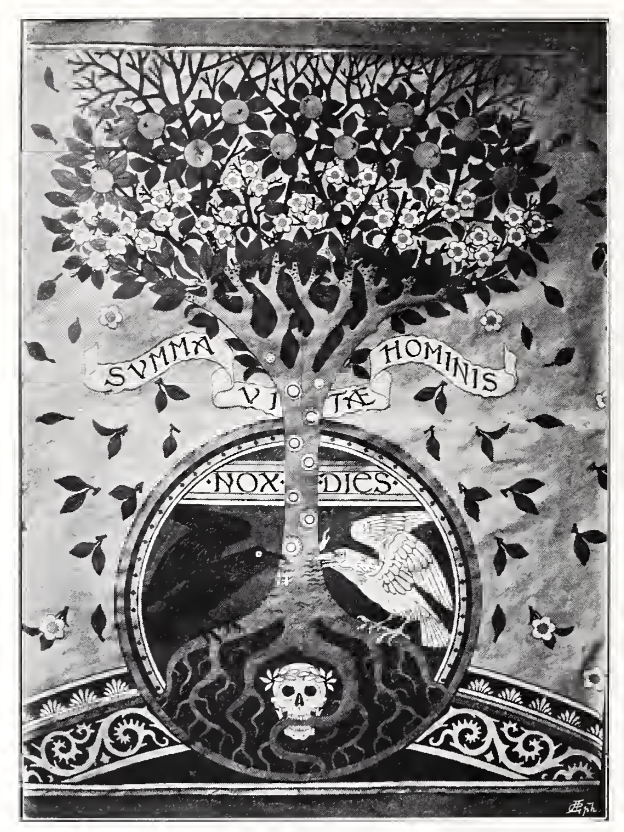


Plakat

gefallen, dass lediglich das Alte mustergiltig sei, dann liegt auf dieser Seite der Fortschritt, weit mehr als auf Seite der Maler und Bildhauer, die mit ihrer Phantasie leicht aufs Pröbeln kommen und Dinge aufs Papier werfen, über deren Ausführbarkeit sie sich keinerlei Sorgen machen, natürlich: ihr ganzer Studiengang verweist sie nicht auf Fragen praktischer Art, somit ist, was sie in der „Neuen Kunst" an thatsächlich Wertvollem leisten, nicht gar allzuhoch anzuschlagen. Der Handwerker hat guten Willen, er ist dem Lernen nicht abgeneigt, aber er ist vorerst noch befangen. Dann aber darf eine künstlerische Arbeit nicht erst durch unzählige Hände gehen, ehe sie vollendet ist. Wo an einem Stücke nacheinander zwanzig Leute arbeiten und jeder nur seinen speciellen Beitrag liefert, da geht der ursprünglich frische Gedanke verloren, er wird verwaschen, verwässert." Grasset will den ausführenden Künstler soweit wie nur immer möglich vereinigt sehen mit dem erfindenden: nur dann wird das Erfundene auch eigenartig gestaltet werden können. Nie ist das der Fall, wenn der Eine zeichnet, sein Elaborat aus der Hand gibt und dann weiter kaum mehr erfährt, in welche Hände es weiterhin zwecks Ausführung gekommen sei. Freilich ist er sich der Schwierigkeit, dies anzubahnen, wohl bewusst, denn „früher — es ist noch gar nicht lange her — lernten alle, die es mit der Kunst zu thun hatten, das A B C gründlich. Mochten sie diesen oder jenen Zweig als Specialität



Titelblatt zu einer Composition von J. Massenet (Heugel & Cie. édit., Paris)



Mosaik in der Kirche zu Briare

treiben, immer hatten sie ein gutes Fundament damit gelegt, dass sie Kenntnis der Geometrie, der Architektur, der Perspective, der Anatomie besassen. Woher kämen denn sonst all die trefflichen Werke gerade auf diesen Gebieten, wenn sie nicht von Künstlern — freilich früherer Zeit herrührten! Von selbst entstehen dergleichen Dinge nicht". Dass er damit vollauf Recht hat, beweisen die fortdauernden Erfolge seiner Schüler. Ein solcher Lehrer verlangt nicht blos, er gibt auch viel und schliesslich muss in Fleisch und Blut übergehen, was tagtäglich in immer neuer Form, an immer neuen Aufgaben gelehrt wird: Klarstellung des Begriffes einer Aufgabe, Gefühl für Verhältnisse, für organisch richtige Gliederung im Einzelnen wie in der Totalgruppirung, Sinn für constructive Erscheinung, wie sie aus allen Gebilden der Natur sich erkennen lässt, Sinn endlich für die Mannigfaltigkeit der Ausgestaltbarkeit der Formen und ihre künstlerische Formulirung für den speciellen Zweck, kurzum Logik im ganzen künstlerischen Schaffen.

Daher denn auch die kategorische Forderung, dass, wer decorativ sich ausdrücken wolle, in erster Linie mit architektonischen Studien im weitesten Sinne sich zu befassen habe, weil darin der Anfang und das Ende alles dessen enthalten ist, was sich unter dem Begriffe: „Zweckmässigkeit, volle Hingabe an das Material bei möglichster Ausnützung desselben im Sinne bestehen bleibender Schöpfungen" und damit Ausbildung des Sinnes für künstlerisches ebenso wie mathematisches Gleichgewicht zusammenfassen lässt. „Darin wird gefehlt, da heisst es zur Änderung schreiten. Darin aber beruht auch die Sicherheit des Fortschreitens, nicht in der gewollten Schaffung eines neuen Stils.

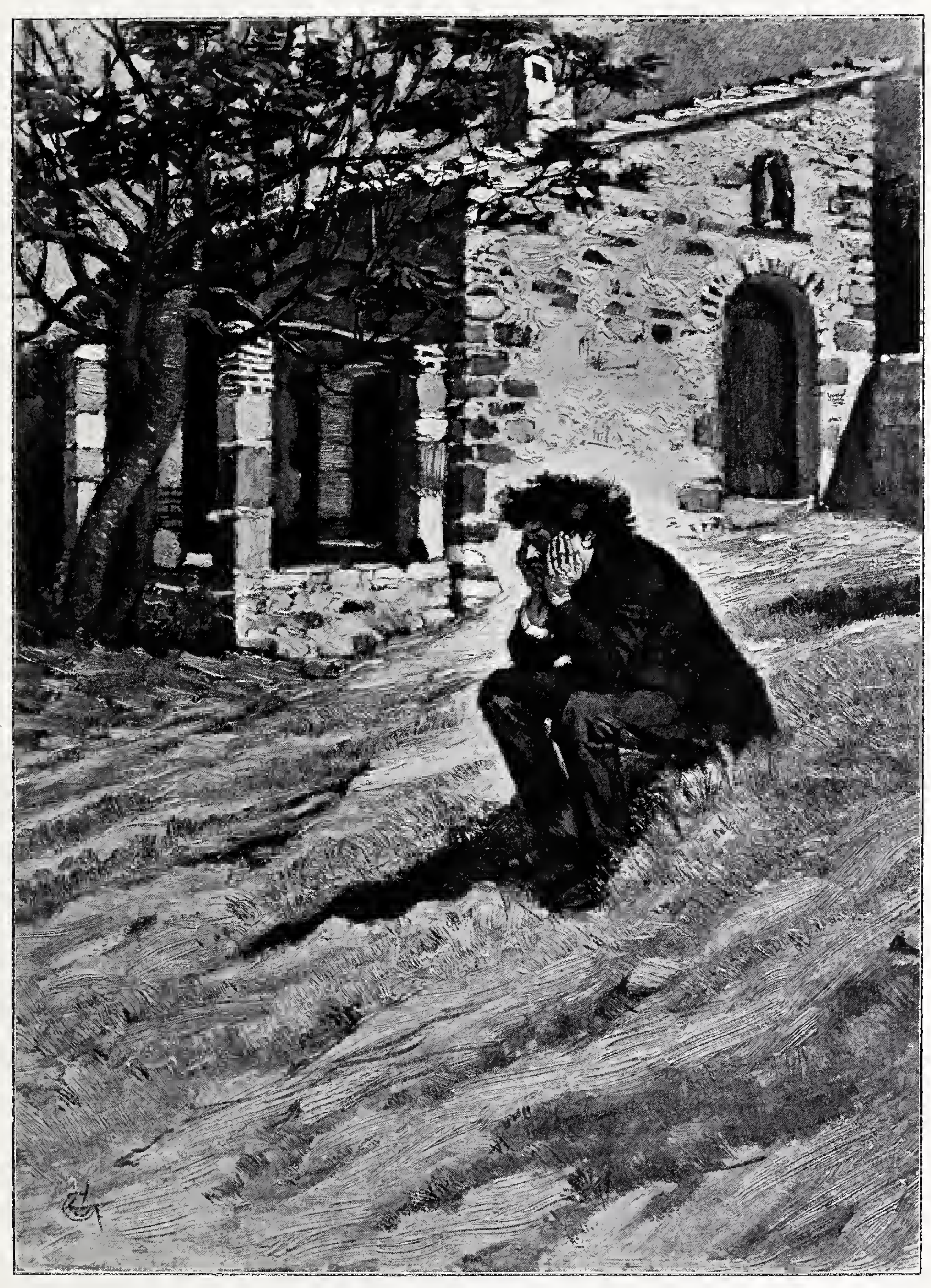


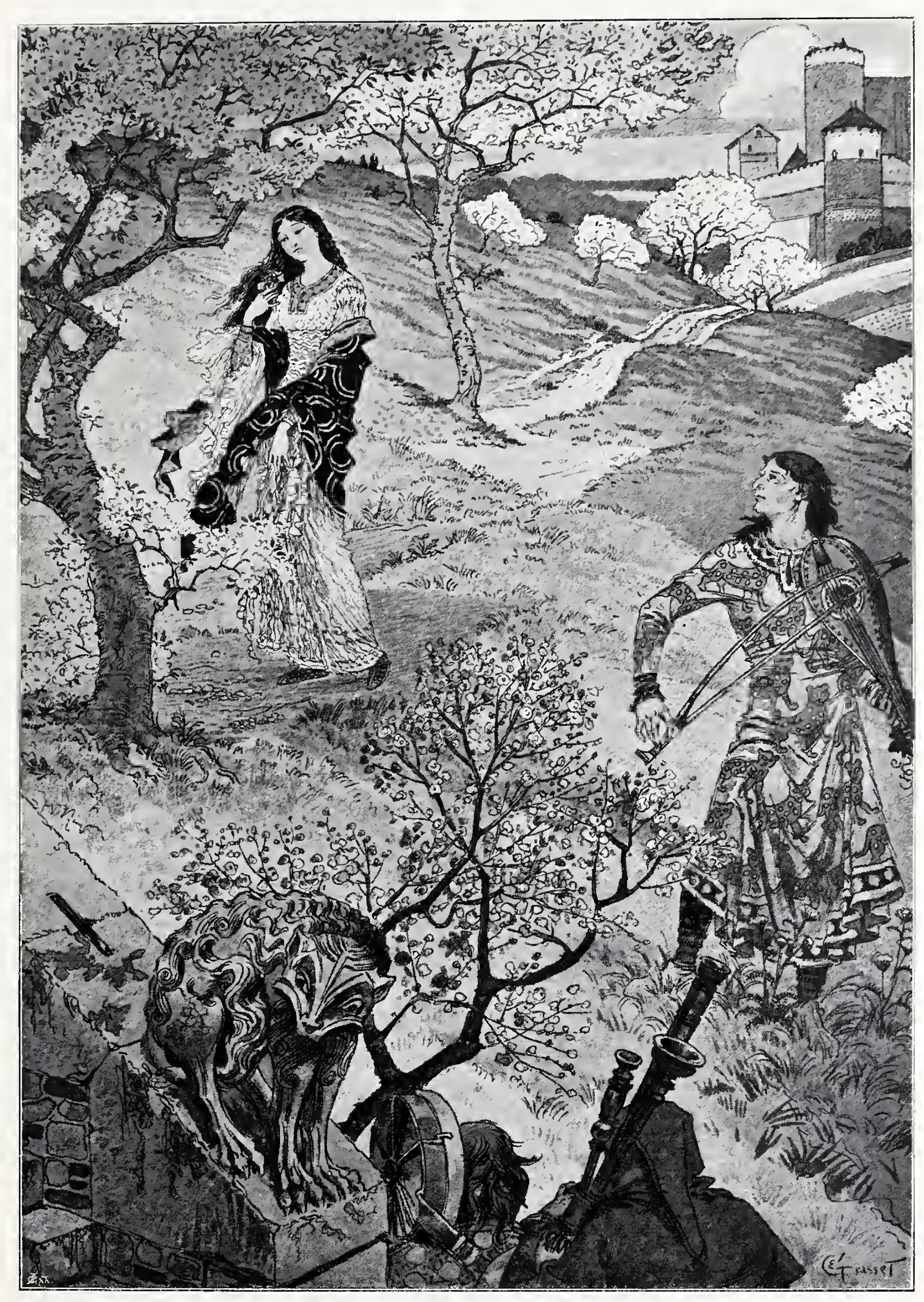
Illustration zu „Jean des Figues“

Verfolgt man den geradezu unglaublich rasch aufeinanderfolgenden Wechsel der Ornamentik, wie er zum Beispiel in dem kurzen Zeitraume von etwa 1700 bis 1720 sich vollzog, so wird niemand bestreiten wollen, dass in der That damals neue Ideen massenweise entstanden. Sprach aber zu jener Zeit jemand von einer „Neuen Kunst"? Kein Mensch! Sie kam von selbst dadurch, dass geniale und handwerklich unübertroffene Leute ihre ganze Erfindungskraft spielen liessen und, wie das nicht anders zu erwarten ist, dabei ganz von selbst in neue Bahnen einlenkten — aber vom bewussten „Machen einer neuen Kunst" sprach Niemand. Man braucht nicht dem Auskunftssprüchlein mittelmässig angelegter Köpfe zu folgen, die da sagen: es gibt nichts Neues unter der Sonne, ebenso wenig aber ist es Aufgabe der Schaffenden, alles neu zu erfinden. Wer das will, beweist seine totale Unfähigkeit von vorneherein. Stets wird es sich darum handeln, mit neuen Hilfsmitteln einer schon vorhandenen Idee Ausdruck zu geben, oder mit Hilfe bewährter, schon bekannter Verfahren eine neue Idee lebensfähig zu gestalten. Darin müssen die Bestrebungen gipfeln, welche darauf ausgehen, unserer Zeit eine eigene Sprache zu schaffen. Eine ganz neue Sprache erfinden wollen, das sind Ideen, die keinem gesunden Gehirn entspringen. Je ungeberdiger sie ausgesprochen werden, je heftiger ihre Betonung ist, desto sicherer ist ihre innere Haltlosigkeit."



Entwurf für eine Glasmalerei (ausgeführt)

Leider ist hier der Raum nicht, um all den Ausführungen Grassets zu folgen, die seinen Arbeiten völlig conform sind. Die Art, wie er sich ausdrückt, ist klar, ungesucht, einleuchtend. Aus allem spricht der erfahrene, gereifte Geist, der sich über jeden Eindruck Rechenschaft



„Le Printemps de Jadis“ (Paris illustré)

zu geben imstande ist, ihn auf eigene Weise gewonnen hat und deshalb auch vermag, alles Aufgenommene und von den geistigen Kräften Verarbeitete neu zu gestalten und ihm ein persönliches Cachet zu geben. Dass ein Künstler, der ebensoviel über das Wesen seiner Thätigkeit nachgedacht hat, als er gleichzeitig schöpferisch wirkte, das Heil der Kunst nicht in einer gewissen Schubladenwirtschaft, sondern im Zusammenfassen aller Ausdrucksmöglichkeiten sucht, ist klar. Für solche Geister gibt es nicht „Künste“, nur „Kunst“. Kunst und Leben aber sind ihnen ebenso untrennbare Begriffe, als Natur und stete Fortpflanzung, stete Neubildung.

Anzeige für das Lexicon Larousse (Larousse édit, Paris)

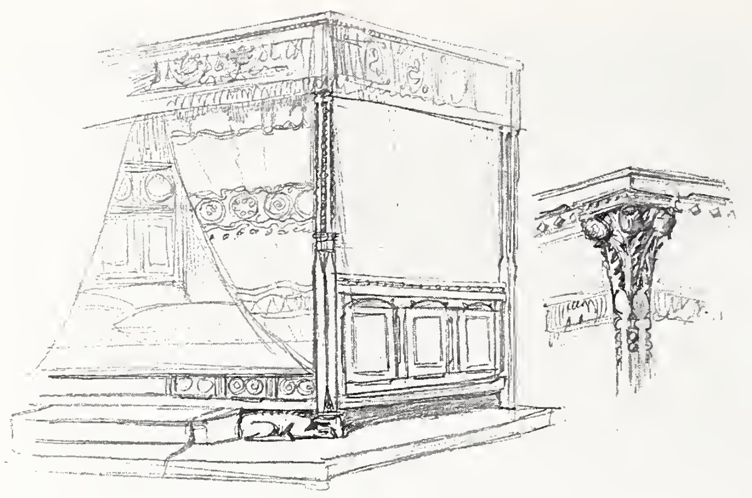
Eugène Grasset ist im Jahre 1850 zu Lausanne am Genfer See geboren. Wer diese Landschaft, wer den herrlichen Blick auf die jenseits der blauen Wasserfläche sich erhebenden savoyischen Hochalpen kennt, wird es begreiflich finden, dass diese Eindrücke in der Erinnerung unseres Künstlers eine bedeutsame Rolle spielen und er bei Gestaltung seiner landschaftlichen Hintergründe oft in Reminiscenzen sich ergeht. Natürlich zeichnete er als Kind alle weissen Papierfetzen, die ihm unter die Finger kamen, voll. Dass die bestechenden Illustrationen Doré's grossen Eindruck machten, ist kein Wunder. Wer hätte in den Tagen, da dieser beispiellos arbeitende künstlerische Prestidigitateur die Welt mit den Resultaten seiner Schaffenskraft überschwemmte, sich dem Eindrucke dieser Dinge zu entziehen vermocht!

Die Eltern widersetzten sich dem Projecte nicht, dass ihr Sohn Künstler werde, nur wollten sie ihm mit dem Studium der Architektur festen Boden unter den Füssen schaffen.

Dazu sollte in Zürich am Polytechnicum das Fundament gelegt werden. Vor Ablauf des ersten Jahres indes wurde er mit vielen



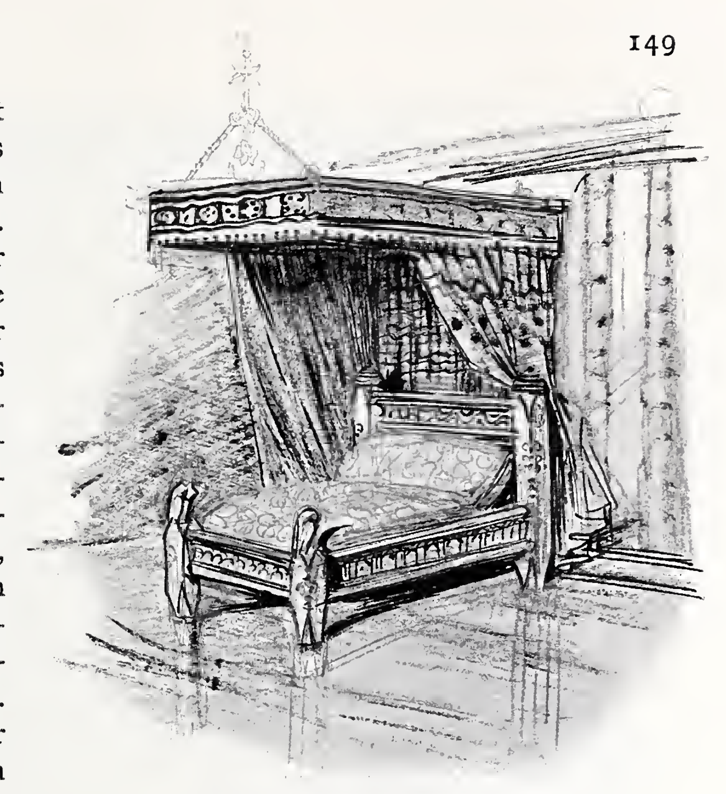
„Der Herbst“ aus der „Iconographie décorative“



Entwurf für ein Bett

anderen Commilitonen anlässlich eines Protestes gegen das etwas allzu schulmeisterliche Regiment, das jede freie studentische Regung soweit wie möglich zu unterdrücken suchte, relegirt. Er trat dann über ins praktische Leben, wurde bei einem Bauunternehmer seiner Vaterstadt künstlerisches, technisches, ja sogar kaufmännisches Factotum, führte er doch nicht nur die Geschäftsbücher, sondern schrieb auch Rechnungen und vertrat seinen Brotherrn gelegentlich sogar in Processsachen. „Dort habe ich mich mit den praktischen Forderungen des Lebens befreunden gelernt, vor allem aber lernte ich kennen, was Geduld haben heisst. Eines Tages handelte es sich darum, für den Arbeitgeber ein leidlich elegantes Haus zu bauen, bei dem auch ein Stück Bildhauerarbeit in Betracht kam. Als ich nun sah, wie diese allmählich entstand, hielt es mich nicht länger im Bureau. Ich verliess eine Laufbahn, die mir sicheres Brot, bürgerliches Ansehen versprach, um Steinmetzlehrling zu werden und damit war der erste Schritt zu einem Leben gethan, dessen unsichere Existenzbedingungen ich nur allzu oft verspürt habe. Indes wurde ich der Architektur keineswegs untreu, im Gegentheil studirte ich, was nur irgendwie von Interesse war, vor allem die Monumente der griechischen Baukunst. Als ich aber Viollet-le-Duc's Dictionnaire unter die Augen bekam, gab es für mich nur noch den einen Wunsch: Das alles, was da zusammengetragen ist, von A bis Z kennen zu lernen. Er ist mein eigentlicher Lehrer geworden, obschon ich diesem vortrefflichen Manne nie im Leben persönlich begegnet bin. Da lernte ich, was knapper und dennoch künstlerischer Ausdruck sei.“

Es bot sich Gelegenheit, erst nach Marseille, später nach Ägypten zu kommen. Dort erfuhr er, was Hungern heisst. Nach dem Kriege von 1870—1871 liess sich Grasset dauernd in Paris nieder, zeichnete viel für Tapetenfabriken und Seiden-



Entwurf für ein Bett

webereien* und betrat damit dauernd das Gebiet der praktisch angewandten Kunst. Abends besuchte er den Actsaal. Dass die Arbeiten japanischer Künstler, die damals auf ihren Wert hin erkannt zu werden begannen, geradezu fascinirend auf ihn wirkten, ist kein Wunder, sah er doch darin den deutlichsten Ausdruck decorativer Interpretirung der Natur. In den Beginn der achtziger Jahre fallen seine ersten grösseren Arbeiten illustrativer Art. Eines der ersten Bilder dieser Art dürften die „Contes de toutes les couleurs" (Le petit Nab), Librairie Baschet, sein, deren Inhalt die Schilderung einer phantastischen Märchenwelt, ihrer Zauber und Wunder behandelt. Daneben entstanden Tapeten-Entwürfe, in denen sich eine der herrschenden Geschmacksrichtung durchaus entgegengesetzte Tendenz aussprach, ebenso entwarf Grasset Möbel für seinen Freund Gillot, dessen Thätigkeit als Photo-Chemiker für unseren Künstler dadurch eine ausserordentliche Bedeutung erlangte, als er in Gemeinschaft mit diesem das umfangreichste Werk unter dem Vielen, was er geschaffen, unternahm, die schon öfters citirten „Quatre fils Aymon", eine Heldengeschichte aus der Zeit Karls des Grossen, in der Mord und Todtschlag, Krieg, Raub, Hinrichtungen und Ähnliches den Hauptbestandtheil des Ganzen ausmachen. Was Grasset hier als Künstler geleistet, grenzt ans Unglaubliche.

Abgesehen von der reichen Erfindungsgabe für figürliche Scenen, die ihm dabei zu Gebote stand, äussert sich sein Wissen und Können

* Bekanntlich beginnt der Musterzeichner in Frankreich damit, dass er sich mit dem rein Handwerklichen, mit der Herstellung der Werkzeichnungen beschäftigt und so genau mit den Anforderungen der Technik bekannt wird. Das künstlerische Entwerfen kommt zuletzt. Erst müssen alle Vorstufen der Praxis überwunden werden, der einzige Weg, um zu brauchbaren Resultaten zu kommen.

in Bezug auf Trachten, Architekturen, Belagerungsmaschinen u. s. w. in einer Weise, die einfach verblüffend wirkt. Das indes ist es nicht, was dem Werke einen ganz besonderen Stempel gibt. Dieser liegt vielmehr im ornamentalen Beiwerk, in den einfachen Zierleisten, die ganz specielle Beachtung verdienen. Wohl findet sich Verwandtes schon in früheren Arbeiten des Meisters. Hier aber ist die Anwendung von Zierformen, die aus directer Anlehnung an die Natur entstanden, in künstlerisch ausgegohrener Weise erfolgt. Vieles muss als geradezu entzückend bezeichnet werden. Nirgends hat er sich mit einer Ornamentik befasst, wie sie etwa durch Originale aus dem frühesten Mittelalter geboten ist; er machte keinerlei Anleihen bei alten Meistern. Neigt auch manches im Gesammtarrangement zu typischen Erscheinungen der Zeit, so ist es doch immer persönlich umgedeutet. Mit der Verwendung pflanzlicher Motive aber hat Grasset eine durchaus eigenartige neue Bahn betreten. Er gieng diese Wege, die jetzt als „modern“ gelten, vor achtzehn Jahren schon, ohne sich an andere Vorbilder zu halten als jene, die er direct in der Natur fand. In den „Haymonskindern“ sind die allerfrühesten Repräsentanten einer auf neuen Pfaden sich bewegenden Decorationsweise enthalten. Sie sind deswegen auch durchwegs origineller als das Meiste, was Andere, dieselben Wege betretend, später schufen. Übrigens sind die darin gegebenen Anregungen manchenorts in einer Weise ausgeschlachtet worden, die beweist, mit welcher Gier neue Gedanken erfasst, um nicht



Stuhl aus einem für M. Gillot entworfenen Mobiliar



Credenzschrank aus einem für M. Gillot entworfenen Mobiliar



Detail zu der Credenz auf Seite 151

zu sagen „gestohlen" werden. Das Werk hatte anfangs den Erfolg nicht, der ihm hätte zukommen müssen. Seine ganze Eigenart wurde nicht verstanden, bot es doch nichts, was an den gemeinen Publicumsgeschmack, an den Chic der Pariser Witzblätter oder an die steifleinene Classicität der Werke officieller Kunstvertreter erinnerte. Dann entschwand Grasset der Öffentlichkeit wieder für einige Zeit. Er schloss sich ein, arbeitete ohne Unterlass, las und studirte mit einer Energie ohnegleichen, und zwar nicht etwa Dinge, die nur speciell den Kreis seiner künstlerischen Thätigkeit berührten, bewahre, ihn beschäftigen die Arbeiten grosser Geister aller Zeiten, daher denn auch seine weite Anschauung über Kunst. — Nie hat er sich an Künstler-Cliquen, bei denen Unselbständige Halt und Unterkunft suchen, angeschlossen. Immer gieng er, wie ausnahmsweise geartete Menschen es ja stets thun, seine Wege allein. Deshalb ist er auch er selbst geblieben.

Soll eine Sparte seiner Thätigkeit berührt werden, die reichlichen Stoff für eine eigentliche Abhandlung böte, so muss ausser dem geistreichen und unglaublich fruchtbaren Illustrator in erster Linie der



Detail zu der Credenz auf Seite 151

Glasmosaicist Grasset genannt werden. Ausdrücklich sei hier nicht von Glasmalerei, sondern von Glasmosaik gesprochen. Jenes widersinnige Verfahren, das Wesen des Staffeleibildes auf in farbigem Glase ausgeführte Darstellungen zu übertragen, muss jeden nur einigermassen feinfühligen Menschen förmlich zurückstossen. Was bei alten Cabinetsstücken schweizerischer Glasmalerei angeht, weil es nebensächlich, in kleinen Flächen untergeordnet ist, das hat unsere Zeit glücklich auf den Gipfel der Geschmacklosigkeit zu treiben gewusst, indem sie so weit ging, Darstellungen von Haupt- und Staatsactionen in Glasmalertechnik darzustellen. Dass solchen Verirrungen goldene wie silberne Medaillen und spaltenlange Besprechungen zutheil wurden, ändert an der Sache nichts, ebensowenig, wie das Unsinnige solchen Verfahrens damit vertheidigt werden kann, dass „Künstler ersten Ranges" dabei mitarbeiten. Um so schlimmer für diese „Künstler ersten Ranges", die damit direct den Beweis erbringen, dass sie keine Idee von richtiger Materialanwendung besitzen. Grasset hat zurückgegriffen auf die ursprüngliche Technik, die sich nicht so sehr darauf caprizirte, den Sinn der Darstellung, als vielmehr die Erscheinung zu betonen, das durchscheinende Material wieder zu Ehren zu bringen

und die manuelle Nachhilfe so weit wie möglich zu beschränken. Er hat darin geradezu Ausserordentliches geleistet, nicht blos bezüglich der technischen Bewältigung des Stoffes, sondern vor allem auch in Hinsicht auf die ernste, strenge, man möchte oft sagen fromme Art, womit er dem Gegenstand die richtige Wirkung zu verleihen wusste. Zusammen mit dem bekannten Peintre-Verrier Gaudin hat er eine stattliche Anzahl solcher Arbeiten dahin, dorthin geliefert. Sein „Heiliger Georg" (Besitzer M. Bégule in Lyon), der „Stamm Jesse" in Vie-le-Comte, die grossen Fenster für die Kirche von Saint Lô, jene im Transept und in der Apsis in der Kirche zu Merville, zu Riom, die Fenster im Museum zu Lille, andere im Besitze von M. Chaillot zu Paris, kurzum die Summe dessen, was Grasset auf diesem Gebiete geschaffen und wozu er notabene nicht blos die Cartons gezeichnet hat, ist vielleicht der stärkste Ausdruck seiner Beanlagung und für die Beurtheilung seiner künstlerischen Individualität ausschlaggebender als irgend etwas anderes. Als es sich darum handelte, die Kathedrale von Orléans mit neuem Schmucke in Glasmalerei zu versehen, betheiligte er sich an der zu diesem Zwecke ausgeschriebenen Concurrenz. Obschon nun seine Entwürfe einstimmig als die besten Leistungen bezeichnet und ihnen der Preis zuerkannt wurde, erhielt ein ganz inferiorer Künstler — man sagt, er sei mit dem Bischof von Orléans verwandt — die Ausführung. Moralischer Sieger blieb Grasset aber doch, denn jene Concurrenz nicht weniger, als sein Erfolg in der Preisbewerbung um eine neue Briefmarke rückten ihn mit einem Schlage in die vorderste Reihe derer, auf die es ankommt.



Flachrelief an der Credenz auf Seite 151

Neben diesen Dingen ist es noch ein anderes Gebiet, das ihn vielfach beschäftigt hat: Das Placat. Wie sehr er auch da der Sache ihre eigenen Reize abzugewinnen wusste, das lehren Blätter wie die „Jeanne d'Arc" (Sarah Bernhardt), die „Librairie romantique", die „Fêtes de Paris" und so viele andere. Grasset hat nicht wie Chéret z. B. ein bestimmtes Princip, das sich in jedem neuen Placat wieder-

holt, vielmehr geht er immer vom Sujet aus und weiss diesem die rechte Seite abzugewinnen. Der Katalog seiner Ausstellung wies an solchen Arbeiten allein 35 Nummern auf. Weniger bekannt dürfte sein, dass er vorzügliche lithographische Blätter geliefert hat, in denen er — ich nenne nur „la Vitrioleuse“ und „die Morphinistin“ — der realistischen Charakteristik die Zügel im vollsten Masse schiessen lässt. Rein nur dem Zwecke, für billig Geld künstlerischen Schmuck zu bieten, haben die in allerletzter Zeit entstandenen „Panneaux décoratifs“ ihre Existenz zu verdanken. Es sind grosse, auf lithographischem Wege hergestellte Arbeiten, mit wenigen, aber leuchtenden Farben in Effect gesetzt. Ein überaus reizendes Blatt, ebenfalls Lithographie, ist die „Heilige Cäcilie“, Titelblatt zu den bisher noch nicht erschienenen „Poèmes chantés“ von Charpentier. Es würde zu weit führen, hier auch nur das Verzeichnis der nach dieser Seite hin entstandenen Arbeiten zu geben. Ihre Zahl ist Legion.

„Woher nimmt der Mensch nur die Zeit, das Alles zu schaffen“, fragt sich die Pariser Welt! Je nun — Grasset benützt die Arbeitszeit zum Arbeiten, das ist das ganze Geheimnis, hinter das manche ihr Leben lang nicht kommen. Seine Ausstellung wies 366 Nummern auf — und dabei bemerkte er: „Ich habe momentan nichts auszustellen. Was ich gemacht habe, befindet sich zerstreut in aller Welt und ich musste eben das Nächstliegende zu bekommen suchen!“

AUS DER BURG KREUZENSTEIN (III.)
VON CAMILLO SITTE-WIEN



N der Südseite der Burg liegt neben dem grossen Wartthurm noch eine zweite Loggia, und zwar im Gegensatze zu der nach dem Hof sich öffnenden schon eingangs beschriebenen mit ihren Bogenöffnungen nach Süden ins Freie hinaus sich erschliessend. Sie ist noch in Fertigstellung begriffen und daher noch nicht eingerichtet. Von den drei Steinsäulen, welche die vier Bogen tragen, ist die mittlere eine doppeltheilige aus dem XIV. Jahrhundert, aus Murano; die zwei Säulen daneben haben Knotenschäfte, nach dem Typus, wie er sich von der longobardischen Zeit an bis in die Renaissance hinein erhielt; die eine derselben ist alt und die andere eine getreue Copie.



Rüstkammer

Die in derber Zickzackornamentation dazu gestimmten Bögen sind eine Arbeit des Bildhauers Spira. Derselbe hat auch die in der Nordwestecke der Halle in einem Erkervorsprung aufsteigende Wendeltreppe nach der Zeichnung des Grafen Wilczek ausgeführt. Der Grabstein daneben, aus dem XV. Jahrhundert, gehört der Familie der Poitzenfurter an, aus der Radstädter Gegend. An den Wänden herum sind ausserdem folgende alte Kunstwerke angebracht: Zweimal der Einzug Christi in Holzsculpturen des XV. Jahrhunderts vom Bodensee; eine Gruppe der Frauen unter dem Kreuze, ein Holzschnitzwerk der Ulmerschule aus dem XV. Jahrhundert und aus derselben Zeit ein Ecce homo in alter Fassung aus der Augsburger Schule und eine grosse, bleierne Wandlaterne aus Köln. Der Durchzug, der die schwere Balkendecke tragen wird, stammt aus dem Schloss Biebersburg in Ungarn, ist 10 Meter lang, 60 Centimeter breit und 70 Centimeter hoch; die beiden Sturzträger der einen Seite sind Figuren des XIV. Jahrhunderts aus Florenz, das Paar der entgegengesetzten Seite darnach ergänzt. An den Bogenöffnungen ist



Glöcknerstube im grossen Thurm

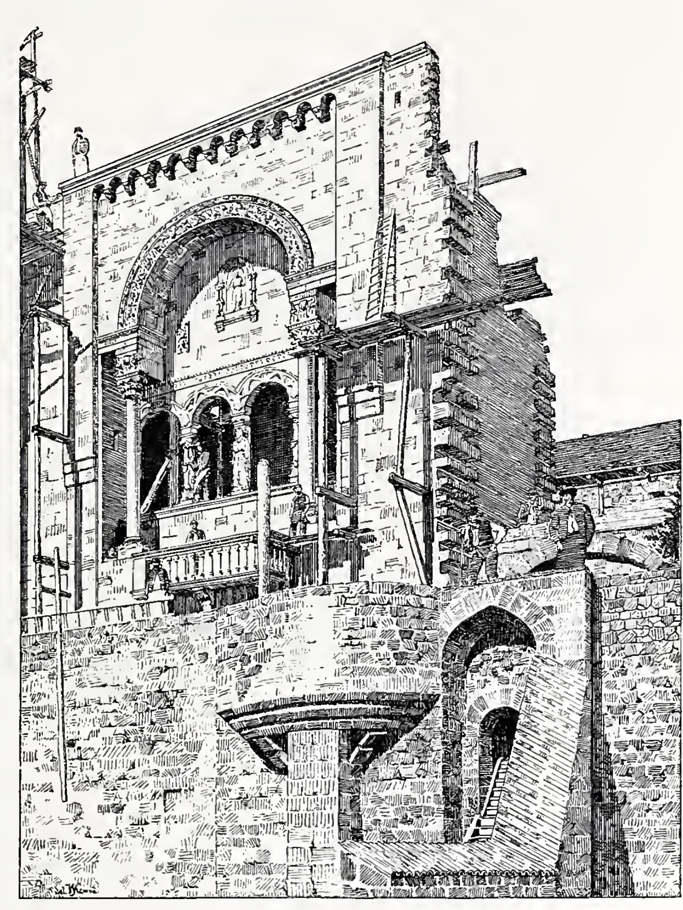
noch die Anbringung von Ambonen beabsichtigt. Ganz besonders malerisch und künstlerisch bedeutend ist die Aussenseite dieser Loggia, ein weiter Söller mit mächtigem, reich decorirtem Bogen überspannt. So muss man sich die Söller der reichsten Burgen vorstellen, von denen in den höfischen Dichtungen berichtet wird, dass von ihnen aus die edlen Damen den Turnieren und reckenhaften Zweikämpfen der fahrenden Ritter zugesehen haben. Zwei kleine Treppen führen auf den Balkon hinaus, dessen Balustrade aus rothem Marmor theilweise alt, theilweise ergänzt ist. Der obere Hauptbogen wird getragen von zwei grossen Säulen aus Venedig. Die figurale Ausschmückung, wieder eine Arbeit des trefflichen Spira, stellt eine Weinlese dar; alles, Bogen und Capitäle, im Stile des XIV. Jahrhunderts. Den Abschluss der Steinwand darüber bildet ein romanischer Bogenfries aus theilweise alten, theilweise ergänzten Stücken. An der Wand befinden sich Ziersteine, darunter wohl der bedeutendste ein byzantinischer heiliger Georg des VIII. oder IX. Jahrhunderts aus parischem Marmor.

Zur architektonischen Durchbildung dieses, wie alles übrigen, vom Bauherrn selbst concipirten Ensembles war der Architekt Karl Gangolph Kaiser ausersehen und es ist dies jedenfalls seine bedeutendste Leistung auf Burg Kreuzenstein. An dieser Stelle erscheint es nothwendig, das ganz eigenartige Verhältnis des Bauherrn zu seinem Architekten zu erörtern, denn es handelt sich hier um nichts geringeres, als um die Scheidung des geistigen Eigenthumsrechtes an einer hervorragenden Kunstschöpfung.

Es hat sich schon im Vorhergehenden einigemale die Gelegenheit ergeben, zu betonen, dass Graf Wilczek nicht blos die Ideen angab oder dem Künstler blos auftrug, was gemacht werden solle, sondern dass er auch selbst die Entwürfe zeichnerisch herstellt, ja selbst die Naturdetaile regelrecht in allen Ansichten mit allen constructiven Angaben eigenhändig ausführt und persönlich eingreift bei Herstellung von Maquetten und von Modellen. Auch am Bauplatz trifft Graf Wilczek selbst die wichtigsten Anordnungen; kurz er ist sein eigener Architekt, sein eigener Bauleiter. Das ist auch geradezu nothwendig, wenn ein Bau wie dieser gelingen soll; denn die innere Conception des Baues begann ja schon mit dem Ankaufe all der ungezählten Bautheile und Einzelkunstwerke, die hier ihre Verwendung finden. Die einheitliche Stimmung des Ganzen muss aber gleichfalls von hier aus schon ihren Ausgangspunkt nehmen. Dazu kommt aber noch, dass Graf Wilczek infolge seiner umfassenden litterarischen und Museumsstudien, seiner vielen Reisen und steten Beobachtungen thatsächlich eine solche Kennerschaft mittelalterlicher Kunst und Kunsttechnik und insbesondere des mittelalterlichen Burgenbaues nach jeder Richtung hin sich erworben hat, dass ihm hierin nur Specialisten wie Viollet le Duc oder Essenwein zur Seite gestellt werden können. In der intimsten Kennerschaft des mittelalterlichen Burgenbaues überragt Graf Wilczek ohne Zweifel alle lebenden Architekten und was die regelrechte Erlernung der Baukunst als besonderen Beruf betrifft, so wurde das bischen Schulbildung und Atelierpraxis reichlich ersetzt durch decennienlange Übung im Bauen selbst. So ist Graf Wilczek gleichsam ein Architekt und Baumeister von dem Schlage früherer Zeiten, als derjenige, der Kathedralen und Schlösser zu bauen wusste, noch nichts verstand von Graphostatik und Geometrie der Lage.

Trotzdem war für die Ausführung des Werkes ein Berufsarchitekt noch erforderlich, als dasjenige stetig ziehende Gewicht im Uhrwerk, das immer da ist, immer anordnet, immer alles überwacht, damit die Arbeit nicht stille steht und alles klappt. Dieser Architekt

durfte aber kein blosser Bauführer sein, sondern er musste gleichfalls aus eigener Kraft einem solchen Werk gewachsen, musste vor allem selbst ein ganzer Künstler sein und diesen Künstler hatte Graf Wilczek in der That an dem Architekten Kaiser gefunden. Kaiser war ein phantasievoller Künstler, selbst Romantiker durch und durch und gerade zu einem solchen Bauwerke von einem solchen Bauherrn berufen zu sein, war seine Freude, sein Lebensglück. Wie sehr er hier auch am Platze war, wie er sich mit dem Werke verwoben hat und ihm dies auch in herzlichster Weise anerkannt wurde, bestätigt seine in der Südhalle aufgestellte Portraitbüste, ein Werk Tilgners, und der Umstand, dass er nach seinem Wunsch unter den Stufen des Gruftaltares seine Ruhestätte finden wird, wenn die Exhumirung und Übertragung zulässig sein wird. Ein heute seltsames Verhältnis zwischen Künstler und Bauherrn.



Loggia von Aussen mit Söller

Dieser poetisch schöne Zug geistigen Zusammenwirkens und rein menschlichen Fühlens steht zu Kreuzenstein nicht vereinzelt da, er bildet vielmehr ein Bindemittel, welches alle an ihrer Arbeit theilnehmen, allen ihre Arbeit nicht als widerwärtige Nothwendigkeit um leben zu können, sondern als die Freude des Tages empfinden lässt. Hier gibt es keine sociale Frage, keine Accordarbeit, keine Schleuder-, keine Zwangsarbeit; hier wird die Arbeit um ihrer selbst willen gethan, weil es so schön ist, das alles werden zu sehen,

weil es fesselnd ist, so milde geführt und belehrt, so freundlich belobt zu werden, so angenehm untergebracht zu sein. Dieser Umstand verdient und fordert eingehende Besprechung, weil er wesentlich zum Gelingen des Werkes beiträgt, und auch weil diese Verhältnisse im Gegensatze zur modernen socialen Zerfahrenheit deutlich zeigen, dass auch heute noch echtes, frohes, künstlerisches Schaffen möglich ist, wenn die Sache nur richtig angefasst wird.

Ein lebendiges Beispiel hiezu ist in erster Linie der schon erwähnte Venezianer Bildhauer Spira. Seine Vorfahren sind bis zum Grossvater als Bildhauer bekannt und haben nach alter Familientradition im XV. Jahrhundert am Kölnerdome gearbeitet; sein Bruder ist Professor der Plastik an der Akademie in Venedig; er selbst arbeitete früher fast nur in italienischer Renaissance, aber kurze Zeit auch am Kölner Dombau und bei den Restaurirungen am Dogenpalaste; in den romanischen Stil und in deutsche Gothik hat er sich erst zu Kreuzenstein unter Führung des Grafen Wilczek so eingearbeitet, dass er Figurales und Decoratives gleichmässig beherrscht, Modelle und Ausführung gleichmässig besorgt, wobei vieles alla prima in Stein gehauen wird. Diese Art der Thätigkeit regt ihn auch so sehr an, dass er einige besonders verlockende Angebote zwar ab und zu schon angenommen hatte, aber stets wieder aufgab und zu seiner ihm bereits ans Herz gewachsenen Kreuzensteiner Arbeit zurückkehrte. Dabei arbeitet er wie ein Steinmetz von 6 Uhr früh bis 6 Uhr abends und hält gemeinsamen Mittagtisch mit den Steinmetzen und anderen Werkleuten.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Bildhauer Milani aus Padua, der vor neun Jahren durch Spira als dessen Gehülfe an den Bau gebracht wurde und sich bereits ebenso eingearbeitet hat.

Der jetzige Verfertiger der Tischlerarbeiten, der Täfelungen, Ergänzungen etc., Angelo Furlani, war Matrose und trat nach vollendeter Dienstzeit bei der österreichisch-ungarischen Kriegsflotte in die Dienste des Grafen Wilczek; er hat als jüngster die zweite Wilczek'sche Polarexpedition von 1881—1883 mitgemacht. Da er grosses Talent für Tischlerarbeiten zeigte, wurde er dazu verwendet und ist heute hierin ein Meister, besonders im Ergänzen und Copiren alter Stücke.

Der schon genannte Burgschmied Reginato von Fansollo wurde zunächst nur als Werkzeugschmied aufgenommen, infolge seiner grossen Begabung für stilgerechte Ergänzungen jedoch wurde er bei diesen Arbeiten belassen und ist heute im Stande Leistungen hinzustellen, wie das Gerüste der Sakristeiglocke. Als Baumeister steht den

Arbeiten Klass vor, der seit Beginn des Baues hier thätig war, zuerst als Polier, später als Baumeister.

Diese Angaben nur als Probe. Eine Art Künstlergenossenschaft, besser gesagt Gefolgschaft, denn sie sind, wie eben gezeigt, alle nicht bloss das vom Bauherrn aus aller Welt, meist aber aus Italien zusammengeworbene, sozusagen künstlerische Landsknechtsfähnlein, sondern die hier am Bau freigewordenen Lehrlinge, die Schüler des Bauherrn. Untereinander in steter bester Freundschaft, theilweise verschwägert, auch Italienerinnen sind bereits hier angesiedelt, während sich Milani eine Österreicherin heimgeführt hat, welche, wie die anderen Frauen, für Küche und Hauswirtschaft sorgt, sind diese glücklichen Leute sogar wie zu einer Familie zusammengewachsen. Man muss mit eigenen Augen den Frohsinn dieser kleinen Künstlergemeinde bei der Arbeit, das ganze sorglose Behagen ihres Daseins gesehen haben, um ein heutigen Tages so ungewöhnliches Bild zu begreifen. Hat man das gesehen und bewundert, dann erkennt man aber auch den hervorragenden Einfluss dieser Verhältnisse auf das Gelingen des Werkes selbst; man sieht hier neben alten echten Kunstwerken auch ein Stück alten gesunden Kunstlebens, ein Stück alten Bauhüttenlebens vor sich wiedererstanden.



Heiliger Georg

Dies alles wäre aber nicht möglich geworden, wenn der einzig in seiner Art dastehende Bauherr nicht ebenso wie er unermüdlich und zielbewusst Alterthümer sammelte, auch Menschen zu sammeln verstünde und diese mit seiner eigenen Begeisterung für sein Werk zu erfüllen und durch tiefe Herzensgüte zu fesseln wüsste.

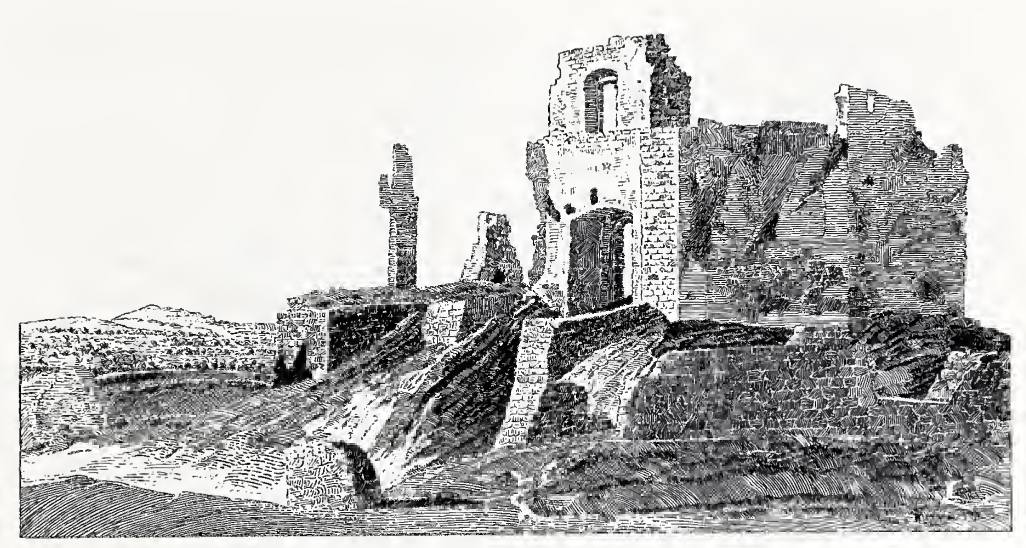
Wie die Eisenspäne am Magnet, so haften die hier Beschäftigten an ihrer Aufgabe, an ihrem Auftraggeber.

Der Führer der Truppe und Leiter der Arbeiten nach dem Hingange von Karl Kaiser ist der junge Architekt Walcher von Moltheim, selbstverständlich eine verjüngte Auflage des alten Meisters in Verständnis und Liebe zur Sache, wie das hier ja nicht anders möglich wäre.

Noch ist des schon genannten Grissemanns zu gedenken, dessen letzte Arbeit der Hauptaltar in der Kapelle war. Er war eine Schule bildende Persönlichkeit, wenn auch ohne Titel und ohne Anstellung. Unter seinen zahlreichen Schülern der bekannteste ist der Lehrer für Holzplastik an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums Professor Klotz. Im Begriffe nach Vollendung seiner Arbeit heimzukehren stürzte er in Seebarn, als er den Fuss auf den Wagentritt setzte, bewusstlos zusammen und war in wenigen Minuten verschieden. Am Friedhofe der Seebarner Pfarrkirche zu Harmannsdorf liess ihn Graf Wilczek begraben und eine Säule als Denkmal setzen.

Zu der blos in allgemeinen Umrissen gegebenen Beschreibung der Burg, ihrer Entstehung und ihrer Kunstschätze erübrigt nur noch die Erwähnung von einigem Wenigen.

In dem nördlichen Hoftracte ebenerdig ist eine bedeutende Waffensammlung aufgestellt, und zwar so, wie vermuthlich die Rüstkammern im Mittelalter angeordnet waren, nicht decorativ, sondern wie zum Gebrauch. Ober der Thür befindet sich eine Trophäe aus eroberten orientalischen Waffen; alle übrigen stammen aus mittelalterlicher Zeit bis zum Beginn der Renaissance. An den Wänden stehen zahlreiche gothische Truhen nach alter Gepflogenheit zur Aufbewahrung von Waffen bestimmt. Von hier aus den Weg wieder zum Eingangsthor zurücknehmend, überschreitet man zunächst die Baustelle des künftigen ersten Hofes und ausserhalb des Burgthores die steinerne Brücke, welche neu gebaut ist, aber auf alten Pfeilerfundamenten. Schon von hier aus sieht man wie in einen Felsenschlund hinab. Es ist dies der Steinbruch, auch eine Besonderheit von Kreuzenstein. Der natürliche Fels, auf welchem die Burg steht, bildet nämlich zugleich das vortreffliche Baumaterial für dieselbe. Das Materiale wird aber nicht in gewöhnlicher Art offenliegend abgebrochen, sondern nach Art eines Bergwerkes wurde zuerst das grosse Schachtloch ausgebeutet und dann im Innern des Berges stollenartig weitergebrochen. Zu Beginn des Stollenganges befindet sich eine grosse, hallenartige Höhle, wo bei einem lustigen Feuer die Werkstücke behauen werden; an der rauchgeschwärzten Decke hängen an mächtigen Eisenklammern ein riesiger Walfischkiefer und zwei grosse Knochenschädel von der Insel Jan Mayen,



Ruine Kreuzenstein im Jahre 1824

von der schon genannten Nordpolfahrt als Beute mitgebracht. Das Ganze macht einen geradezu prähistorischen, cyklopenartigen Eindruck. Die Burg steht übrigens wirklich auf prähistorisch denkwürdigem Boden. Sie ist umgeben von einem prähistorischen Ringwall und sonach eine spätere Ansiedelung, in der Mitte desselben nach dem Princip der von Essenwein beschriebenen Mottas. Prähistorische Fundstücke, Steinbeile etc. vom Burghügel und seiner Umgebung sind den Sammlungen einverleibt.

Zum Abschiede nur noch wenige Worte über die Stilrichtung des Ganzen.

Der Erbauer hat sich nicht die Aufgabe gestellt, für einen einzigen Stil ein Musterbauwerk zu errichten, denn grosse Bauten, wie eine bedeutende Burg, wurden durch mehrere Jahrhunderte hindurch gebaut und verändert, so dass der romanische und der gothische Stil, ohnehin nur gleichsam Jugend und Alter derselben Individualität, vollkommen berechtigt nebeneinander zum Ausdruck gebracht werden konnten. Gewiss stammen auch die schweren Mauern der nun im Neubau verschwindenden ehemaligen Burgruine aus der frühmittelalterlichen Zeit, während zum Beispiel die noch vorhandenen Theile des Presbyteriums der Kapelle dem Ende des XV. Jahrhunderts angehören. So folgte auch der Neubau dem in der Natur unausweichlich gegebenen, in den Resten der alten Burg noch sichtbaren Wandel der Zeiten, Stile und Stimmungen. Durch die Combination beider Stile konnte sich der Bau auch interessanter und für die Lösung architektonischer Fragen praktischer gestalten; auch entspricht er nur in

dieser Weise dem auf das gesammte Mittelalter sich erstreckenden Umfange der hier untergebrachten Kunstsammlungen.

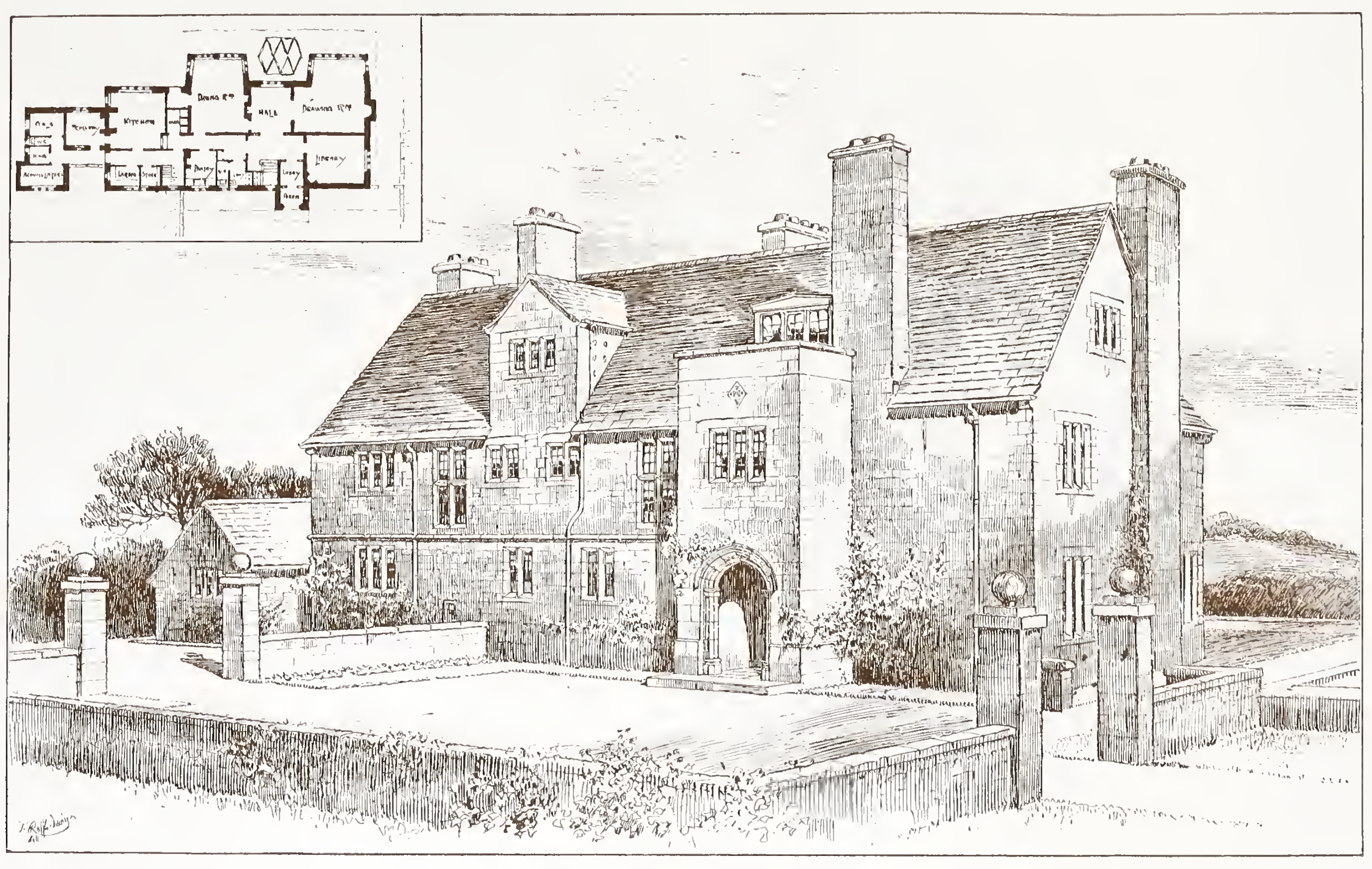
Unsere Abbildung auf Seite 163 stellt die Ruine Kreuzenstein dar nach einem Aquarell von J. Alt aus dem Jahre 1824, und zwar in der Ansicht von Osten her. Von den Schweden 1645 in die Luft gesprengt, haben die Trümmer der alten Burg seither als Steinbruch für die angrenzenden Dörfer gedient. Eine Geschichte der alten Burg und ihrer Herrengeschlechter von Dr. K. Fronner dargestellt, so weit diese urkundlich zu ergründen war, enthalten die Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereines zu Wien vom Jahre 1869.

DIE ARCHITEKTUR UND DAS ENGLISCHE HOME ⁂ VON E. NEWTON-LONDON ⁂



SCHREIBT man über die heutige englische Architektur, den Hausbau und das englische Home, so wird man vor allem klarlegen müssen, worin die allerjüngsten Leistungen auf diesem Gebiete radical von jenen unserer Vorfahren sich unterscheiden und worin sie von den verschiedenen Versuchen der letzten Jahre, das Alte neu zu beleben, abweichen. Indem man Methode und Ziel der modernen Architektur kennzeichnet, wird man gleichzeitig auf die Schranken hinzuweisen haben, welche die Lebensbedingungen unserer Zeit dem Architekten und seinem Genius ziehen, vielleicht auch manchen Wink erhalten, durch dessen Beachtung diese Schranken theilweise zu Falle gebracht werden können.

Die Architektur oder die Kunst zu bauen ist sozusagen das Ergebnis des constructiven Instinktes des Menschen, welcher durch den geheimnisvollen und nicht zu erklärenden Wunsch, Schönes zu schaffen, in Form gebracht wird. Ihre Bedeutung als etwas, was das nationale Leben beeinflusst und zum Ausdruck bringt, ist wohl kaum zu überschätzen. Sie ist nicht eine Erscheinung des Luxus der Reichen und Gebildeten, sondern vielmehr ein allgemeines Ausdrucksmittel, welches sich des Bauens in eben der Weise bedient, wie der Eingeborene seine Zunge für den Austausch von gesprochenen Gedanken gebraucht. Das Werk des Architekten lässt sich nicht gut verbergen oder zerstören, wenn es dem Auge nicht zusagt oder unserem Gefühle



Landhaus von Architekt Ernst Newton

nicht entspricht. So lange es besteht, zeugt es für Geschmack und Überzeugung seines Schöpfers, für den Geist der Zeit, die es hervorbrachte. Aus der Architektur früherer Zeiten spricht vielfach und klar



Landhaus von Architekt Ernst Newton

die Geschichte des Volkes, das sie geschaffen. Das, was die Völker von ehedem in ihren Bauten geleistet, lebt noch gegenwärtig und erregt heute noch unsere Bewunderung. Die Helden auf dem Schlachtfelde, Gesetzgeber und Monarchen haben oft kaum mehr als einen Namen hinterlassen. Völker sind verschwunden, ihre Bauten aber bestehen und geben Zeugnis ab für die Art der Menschen, die sie ins Leben gerufen und die ihre Kunst mitunter zu so hoher Vollendung gebracht haben.

Dem Architekten und dem Handwerker fiel sonach die Aufgabe zu, die Geschichte ihrer Zeit künftigen Generationen zu erzählen. Die Architektur wurde zu der Alles durchdringenden Kunst; ihre Träger bekundeten ihre Befähigung nicht allein in der Errichtung imposanter und prächtiger Bauten, sondern auch in intimeren Schöpfungen und in der Herstellung und Ausschmückung von Gegenständen des täglichen Lebensbedarfes. Möbel und Geräthschaften, schmiedeeiserne Arbeiten, solche in Edelmetallen, sie alle sind in gewissem Sinne Schöpfungen der Architektur und verdanken ihr Dasein der directen Arbeit des Handwerkers. Man wird zugeben, dass der Einfluss der jeweilig bestehenden Architektur auf das Leben ganzer Gemeinden von ehedem

kaum hoch genug angeschlagen werden kann. Der Besitz eines schönen Heims, geschmückt mit passenden und reizvoll ausgeführten Meisterstücken des Handwerks, hat ehedem weit mehr als in unsern Tagen



Landhaus von Architekt Ernst Newton

des Lebens Freuden erhöht, während die Schöpfung des Erzeugers diesem einen Born der Freudigkeit erschloss und seine Arbeit in einer Weise adelte, die uns heute fast unbekannt ist.

Es fehlt gleichwohl auch heute nicht an Wertschätzung und Verständnis für die grundlegenden Principien der Architektur, und noch besteht, wenn auch nicht allgemein, der Wunsch nach Gebäuden, die den Rücksichten auf Schönheit und Gesundheit entsprechen.

Es lässt sich nicht leugnen, dass es einen stets wachsenden Theil der Bevölkerung gibt, dem es klar wird, dass eine rein commercielle Architektur nicht wahr, nicht schön, ja sogar nicht Interesse erweckend sein kann und dass eine solche Architektur, wiewohl sie gewisse Ziele und Aspirationen der Mehrzahl der Bevölkerung zum Ausdruck bringen mag, nicht wert ist, in dem Capitel der Geschichte der Kunst behandelt zu werden — dass sie



Landhaus von Architekt Ernst Newton



Landhaus von Architekt Ernst Newton

weder dem Auge Freude bereiten, noch dem Geiste besondere Befriedigung gewähren kann.

Trotzdem können wir uns der Thatsache nicht verschliessen, dass die Masse der heutigen modernen Bauwerke einen commerciellen Charakter hat und die Geschichte ihres Zeitalters erzählt.

Gleichwohl aber entwickelt sich nebenher langsam ein völlig verschiedener Typus; er gleicht nicht der alten Arbeit, indem er individuell statt collectiv sich zeigt. Dieser ganz wesentliche Unterschied ist gleichwohl unvermeidlich. Die Zustände unserer Zeit machen es unmöglich, dass die Architektur das sei, was sie ehedem gewesen, der künstlerische Ausdruck einer Nation durch ihre Bauten und durch das gemeinsame, stets wachsende Geschick ihrer Handwerker. Der Meister-Maurer und Zimmermann mit ihren Organisationen bestehen nicht mehr und die Continuität des Gedankens und die traditionellen Methoden sind verloren gegangen.

Es wäre zu umständlich, den Zusammenbruch, das Verschwinden der Handwerker-Zünfte und das Wachsen der prädominirenden Stellung des Individuums als Zeichner und Constructeur der Gebäude auf seine Ursachen hin zu kennzeichnen — Zustände, welche aus dem freien Handwerker eine Art lebendiger Maschine gemacht haben. Wir haben hier nur mit Thatsachen zu rechnen. Der Architekt muss sich heute einer anderen Ausdrucksweise bedienen, wenn er Spuren seines Wirkens hinterlassen will, die zeigen sollen, dass das commercielle Element, wiewohl dominirend in unsern Tagen, den Geist der Architektur nicht vernichtet, sondern nur in neue Bahnen gedrängt habe.

So sehen wir, dass durch den Verlust traditioneller Methoden und das Verschwinden der geschickten Arbeiter die Architektur sich nothwendigerweise zu einer individuellen Kunst gestaltete; der Architekt wurde der Zeichner von Bauten, der für die Verwirklichung seiner Pläne von der mechanischen Arbeit abhing, statt — wie ehedem — der Leiter und das Haupt einer Vereinigung befähigter und begeisterter Arbeiter. Die geschickten Maurer, die fähigen Holz- und Metallschneider, in deren individuellem und collectivem Werke die lebende Architektur wurzelte, wurden durch Leute ersetzt, deren Fähigkeiten, wie bedeutend sie auch mitunter sind — da sie nicht von ihren Trägern dirigirt werden — für die Architektur verloren bleiben.

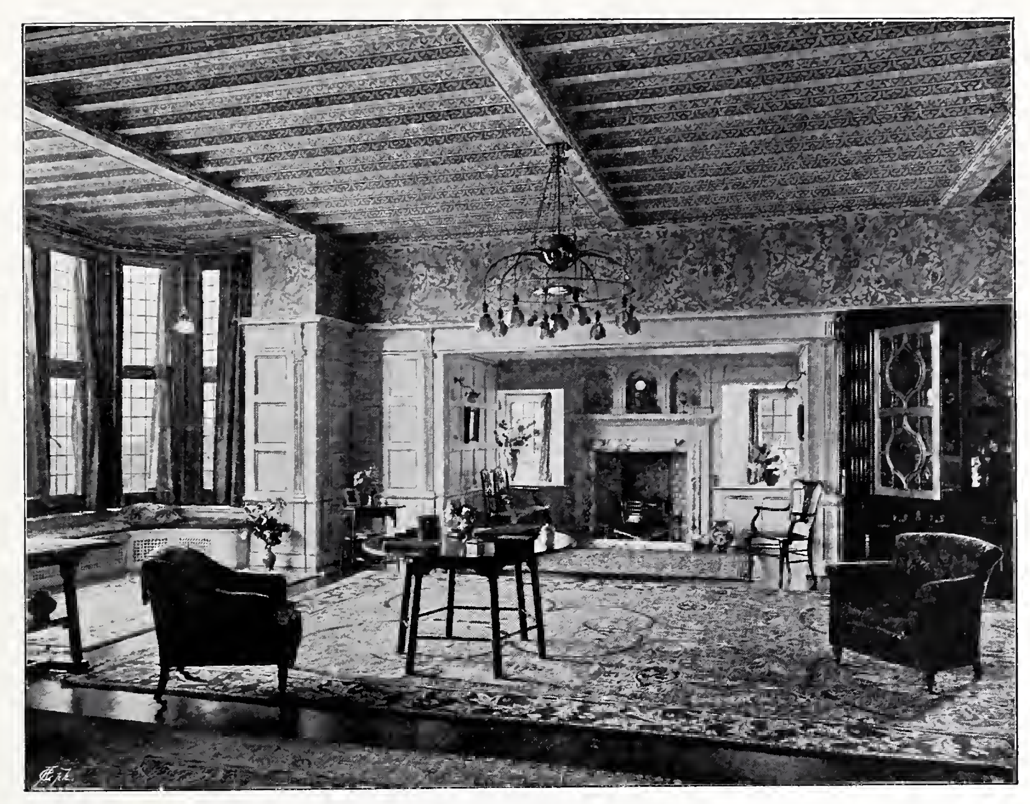
In dieser Richtung, wie in manch anderer Beziehung unterscheidet sich die heutige Entwicklung wesentlich von Umgestaltungen früherer Epochen. Eingestandenermassen hat es sich bei diesen um die Neubelebung von Stilarten gehandelt. Man hat die bekannten Stil-Perioden der Architektur zu dem Zwecke studiert, um ihre



Landhaus von Architekt Ernst Newton

äusserlichen Charakteristica den herrschenden Bedürfnissen und den an das moderne Haus gestellten Anforderungen anzupassen. Man hielt den betreffenden Stil — und dies war der Grundgedanke — für derart entwicklungsfähig, dass die Umformung seiner Hauptmerkmale der Befriedigung neuer Bedürfnisse dienen könnte. Der Architekt aber, der sich mit der Arbeit früherer Perioden vertraut gemacht hat, gelangte zu der Überzeugung, dass die einzelnen Stilgattungen absolut nur gewissen Perioden angehörten und das natürliche, logische und vollendete Gebilde des Baukünstlers, sowie das zunehmende Geschick seiner Handwerker bedeuteten. Die lebendige Architektur entwickelte sich stufenweise mit dem Wachsthum und der künstlerischen Entfaltung einer Nation, jede Generation fügte etwas bei. Eine blosse Wiederbelebung des Stils — sei es nun der classische oder der gothische — wie geschickt man dieselbe auch anfasse, bedeutet das Wiedererstehen der Form ohne das des Geistes, sie konnte nie zu weiterer Entwicklung führen, noch die Architektur aufs neue zu einer lebenden Kunst gestalten. Der moderne Architekt ist ein gewissenhafter Zeichner, er hat die entschiedene Absicht, Charakteristisches zu schaffen, eine bestimmte Idee in Form zu bringen; er trägt in vollem Masse den constructiven Erfordernissen der Eigenheit des aufgewendeten Materiales Rechnung und hütet sich vor einer mehr oder minder genauen Reproduction aus einer verflossenen Periode. Nicht als ob das moderne Bauwerk keine Tracen aus der Vergangenheit zeigen sollte: das Plagiat wird unbewusst begangen, jedes Detail nach Bedeutung und Zweckmässigkeit geprüft und beides durch die Art der Verwendung zum Ausdruck gebracht.

Die Liebe zum heimischen Herde, die Wertschätzung dessen, was wir mit „home life“ bezeichnen, ist allen Völkern und allen Zeiten gemein und der moderne Architekt, der in seinem Baue einen Gedanken zum Ausdrucke bringen will, findet hier ewig neue und würdige Inspiration. Längs der Landstrassen Englands und in dessen kleinen Städten und Dörfern finden sich zahlreiche alte Häuser von jeder Grösse, mannigfache Typen, alle von unsagbarem Reiz, alle in unzweideutiger Weise den Duft des Heims ausstrahlend. Kein Aufhäufen des Materiales auf gut Glück, noch allein Schutz gegen die Unbill des Wetters: der ganze Bau vielmehr der Ausdruck des „home feeling“. Von Blumengärten und breiten sammtigen Rasenplätzen umgeben, von Bäumen beschattet und von geschnittenen Eibenhecken eingefasst, geben sie ein lebendiges Zeugnis ab für die guten alten Zeiten, die weniger hastig an einfacheren Menschen vorüberzogen, die sich mit den Freuden des Landlebens begnügten.



Intérieur aus einem Landhause von Architekt Ernst Newton

Bewegt umfängt unser Blick diese Stätten, nichts möchten wir geändert wissen; jedes Ding am rechten Orte seine eigene Geschichte erzählend, das Ganze Frieden und Befriedigung athmend. Die verschiedenen Landestheile weisen mannigfache Typen auf — je nach dem Materiale, das zur Hand — Eines aber, der Charakter des Heims ist allen gemeinsam.

Diesem Gefühle sucht der moderne Architekt bei seinen Schöpfungen Ausdruck zu geben. Die Architektur ist heute eine völlig individuelle Kunst, jeder ihrer Jünger sucht im Wohnhause sein Ideal des Homes zu verwirklichen und keiner mag sich mit dem Entwurfe von Bauten begnügen, die nichts darthun, als eine mehr oder weniger genaue Kenntnis der Stile vergangener Zeiten.

Der Versuch, allen praktischen Bedürfnissen des Haushaltes Rechnung zu tragen, die Lebensweise der Bewohner zum Ausdruck zu bringen, dem Ganzen aber Charakter zu geben, hat zur Entwicklung völlig neuer Typen des Grundrisses geführt.

Eine Beschreibung des modernen englischen Wohnhauses kann wohl nur in einer allgemeinen Weise gegeben werden. Hat ja doch

jedes Haus seinen Platz auszufüllen, dessen Art und Lage die Dispositionen bedingen. Einfachheit und Breite der Behandlung, eine natürliche, bequeme Folge der Wohnräume, Verschiedenheit des Ausmasses und Anblickes derselben charakterisiren den Bau, und derselbe Wunsch, den Gedanken des Heims zum Ausdruck zu bringen, den wir am Äussern des Hauses erkennen, beherrscht auch das Innere. Der Kamin, der „heimische Herd", dem man fast abergläubische Verehrung zollt, hat in jedem Gemache eine bevorzugte Stellung. Die Halle, der Versammlungsraum für die Familie, kennzeichnet auch heute noch das englische Wohnhaus. Jeder Raum ist seinem Zweck entsprechend ausgestattet — ernst, heiter oder lieblich und die Kunst eines William Morris bietet uns viel des Schönen, um Wände und Fussboden der Gelasse zu bedecken.

Dass der Architekt, nachdem er für sein Object die günstigste Lage gefunden, alles aufbieten wird, um selbes in einen passenden Garten zu stellen, der ja den Reiz des Baues um vieles zu erhöhen vermag, bedarf nicht der Erwähnung.

Die Verhältnisse unserer Zeit haben, wie dargethan, die Architektur zu einer individuellen Kunst gemacht und so in gewissem Sinne einen bestimmten Typus oder Stil von Wohnhäusern gezeitigt, der sein specielles Interesse hat. Man hat bei diesem vor allem unsere heutigen Verhältnisse in Betracht gezogen und nach Massgabe derselben den Regeln der Baukunst Rechnung getragen, jede Aufgabe für sich in einfacher Weise zu lösen getrachtet, passende, ungesuchte Formen und geeignetes Material verwendet und so des Architekten Individualität und Absichten in dem Werke zum Ausdruck gebracht.

Einfachheit scheint uns Erfordernis. Nicht, dass wir dem Ornament in der Architektur die Berechtigung versagen wollten; soll dieses aber befriedigen und den Bau verschönern, so soll es unserer Meinung nach klar und deutlich die selbständige Leistung des Handwerkers zeigen. Es muss den Charakter der Spontaneität an sich tragen wie etwa, wenn der Arbeiter leichten Sinnes und mit allem Aufwande seines Geschickes, von der Natur selber inspirirt, durch den Zauber seines Handgriffes all die prächtigen Formen ins Leben gerufen hätte, die das Entzücken seines Auges bilden und nichts mit der Leistung eines sauren Arbeitstages gemein haben. Die moderne Schnitzarbeit lässt allzusehr den Stift des Zeichners erkennen, nicht minder die Anstrengung des mechanischen Arbeiters. Die Ausführung lässt vergeudete Arbeit errathen und wirkt darum weder wohlthuend noch verschönernd. Nicht oft genug kann wieder-



Landhaus von Architekt Ernst Newton

holt werden, dass die Kenntnis der Grundregeln der Baukunst nur durch die handwerkliche Arbeit und völlige Vertrautheit mit dem Baumateriale zur Vollkommenheit gesteigert werden kann — diese Arbeit war es, aus der die Schönheit der Formen entstand.

Der Individualismus in der Architektur beschränkt deren Können, er bedeutet nicht mehr als den Einfluss, den die Zeichner fühlen, nicht aber jenen, den der Arbeiter empfindet. Soll die Architektur wirklich wieder aufleben, so muss sie tiefer wurzeln als in der Auffassung je einer Persönlichkeit. Mag dieser Zustand auch genügen, um den Wunsch nach schönen Bauten wach zu erhalten. Die Architektur kann nur blühen und sich wie in ihren besten Zeiten entfalten, wenn sie auf dem Zusammenwirken von Kenntnis und Geschicklichkeit des organisirten Handwerks basirt, wenn der Architekt zum wirklichen Meister wird, den die verständige freie Arbeit anderer unterstützt, nicht aber der Zeichner, der mit harter Mühe Linien und Formen auf das Papier bringt.

Der Weg, der einzuschlagen ist, liegt klar vor uns. Maurer, Zimmermann und Schmied, all die Arbeiter, die die unentbehrlichen Erbauer sind, sie müssen sich dess' bewusst werden, dass sie nicht länger Maschinen abgeben; nicht länger Klopfer, Holz- und Steinschneider bleiben dürfen, die dem Materiale allein nach dem Willen anderer die Form geben. Sie müssen verstehen lernen, dass der Handwerker der frühern Tage es war, dessen Arbeit uns die grossartigen Bauten gab, die wir heute als die Überreste einer verschwundenen Kunst bewundern. Diesem Zwecke der Pflege ihres Handwerks und der Wiedererschliessung seiner Geheimnisse mögen sie ihre Organisationen dienstbar machen und sie nicht allein zu politischen Mechanismen gestalten. Langsam, ohne flüchtige Übereilung möge der Handwerker durch die tüchtige Schule der Lehrzeit zur vollendeten Beherrschung seiner Fertigkeit gelangen — zum Meister werden. Der stete natürliche Contact mit dem Materiale führt zur Meisterschaft, sie aber ist es, die zu Ausdruck und Form gelangt.

Man habe keine Sorge, dass es an leitenden Persönlichkeiten fehlen werde, die den Bau führen, dessen Gesammtheit übersehen. Sogar unter dem gegenwärtigen System ist fast jeder Maurermeister oder dessen Vorarbeiter fähig, ein Haus zu bauen — allerdings entbehren diese Bauten der Einheitlichkeit und bringen, wenn überhaupt etwas, das entstellte Bild der herrschenden Schablonenarchitektur, vielleicht auch das ehrliche Bekenntnis kleinlicher Auffassung oder wohlfeilen Prunk zum Ausdruck — der constructive Instinct, die Befähigung zusammenzubauen, sie fehlt auch hier nicht. . . .





1.	SONNT.	B.3.JUBILATE.	
2.	MONTAG.	ATHANASIUS.	
3.	DIENSTAG.	ERFINDUNG✝.	
4.	MITTWOCH.	FLORIAN.	PATRON.V.OB.ÖSTERREICH.
5.	DONNERS.	PIUS V.	
6.	FREITAG.	JOH.V.D.PF.	
7.	SAMSTAG.	STANISLAUS.	PATRON.V.KRAKAU.
8.	SONNTG.	B.4.CANTATE.	
9.	MONTAG.	GREGOR.N.	
10.	DIENSTAG.	ISIDOR.	
11.	MITTWOCH.	GANGOLF.	
12.	DONNERS.	PANCRATIUS.	
13.	FREITAG.	SERVATIUS.	
14.	SAMSTAG.	BONIFATIUS.	
15.	SONNTG.	B.5.ROGATE.	
16.	MONTAG.	JOH.V.NEPOM.	PATRON.V.BÖHMEN.
17.	DIENSTA.	PASCHALIS.	
18.	MITTWOCH.	VENANTIUS.	
19.	DONNER.	CHRISTI.H.F.	
20.	FREITAG.	BERNHARD.	
21.	SAMSTAG.	FELIX.	
22.	SONNT.	B.6.EXAUDI.	
23.	MONTAG.	DESIDERIUS.	
24.	DIENSTAG.	JOHANNA.	
25.	MITTWOCH.	URBANUS P.	
26.	DONNERS.	PHILIPP.NER.	
27.	FREITAG.	JOHANN.P.	
28.	SAMSTAG.	WILHELM.	
29.	SONNT.	B.PFINGST.	
30.	MONTAG.	PFINGSTM.	
31.	DIENSTAG.	ANGELA.	


S. JOHANNES · VON NEPOMUK ·
PATRON · VON · BÖHMEN.
S. STANISLAUS · PATRON · VON · KRAKAU.



DAS SCHREIBZEUG EINER ERZHERZOGIN AUS DER RENAISSANCEZEIT VON HEINRICH MODERN-WIEN

DAS Schreibzeug fürstlicher Standespersonen im XVI. und XVII. Jahrhundert, oft ein Bestandtheil des Toilettezeuges, manchmal ein selbständiger Theil der Silberkammer, war Gegenstand reichster künstlerischer Ausführung. Tintenfässer und Streusandbüchsen wurden aus Halbedelsteinen und Bergkrystallen geschliffen, mit Edelsteinen in Gold und Silber montirt, auch aus Silber oder Gold getrieben und gegossen. Verhältnismässig wenige Stücke sind uns erhalten, noch viel seltener sind die dazu gehörigen Schreibtischgarnituren. Nach alten Inventaren und Schilderungen bestanden die Schreibzeuge hauptsächlich aus Tinten- und Streusandbüchsen, Schere, Messer, Pfriemen und Briefstecher (Perce-lettres). Der Briefstecher, der sich nur bis zum Ausgange des XVII. Jahrhunderts erhalten hat, weil damals bequemere Briefformen in Aufnahme kamen, ist besonders charakteristisch, es war ein spitzes Werkzeug zum Durchbohren des Briefpapieres und Durchziehen der Seidenschnur, an welche das Wachssiegel geheftet wurde.

Die vier Stücke eines Renaissance-Schreibzeuges, die wir in umstehenden Abbildungen reproduciren, dürfen deshalb erhöhte Aufmerksamkeit beanspruchen.

Die Griffe und Stiele sämmtlicher Stücke sind aus getriebenem Silber, die Werkzeuge selbst aus Eisen mit geschnittenen, gravirten und vergoldeten Ornamenten, Symbolen und Monogrammen. Die Fingergriffe der Schere sind von je einem Amor, der einen Löwen zügelt, gekrönt, die beiden Stangen sind mit den Wappenfiguren der Medici, den „Palle“ und den Lilien, zwischen welchen sich das Monogramm ⏀ befindet, geziert, die Scherenblätter tragen Monogramme und Insignien des goldenen Vliesses, der Scherenschild hat die Form eines Helms, geschnittene, gravirte und vergoldete Flammen leiten zu den Stangen über.

Der Briefstecher besteht aus einem sehr spitzen, glatten Bohrer, auch hier leiten die eben geschilderten Flammen zu dem Silberstiele über, der mit einem stilisirten Lorbeerzweige geschmückt ist, welcher

zweimal durch je eine heraldische Lilie unterbrochen wird und mit einer von drei Kugeln überhöhten gleichen Lilie endigt. Ein Querstreifen oben und unten rahmt drei, beziehungsweise zwei Palle ein. Der Briefstecher ist von einem Amor gekrönt, der in der linken Hand den Bogen, in der rechten einen Pfeil hält, am Rücken einen Köcher trägt. Die zwei letzten Stücke, das Messer und das Ohrlöffelchen (Pfrieme?), sind aus glattem Eisen, die Stiele gleichen vollkommen dem des Briefstechers, nur sind sie von je einem kauernden Löwen gekrönt, die im Verhältnisse zu einander sich gegenüberstehen. Sämmtliche Stiele sind an den Schmalseiten mit Pilastern, deren Capitäle cylindrisch sind, decorirt.

Die sechs gleichen, in Silber getriebenen Ornamente der Stiele des Briefstechers, Ohrlöffelchens und Messers sind aber nicht etwa mit Stempeln oder Stanzen gearbeitet, sondern aus freier Hand getrieben, wie die zahlreichen kleinen Abweichungen zeigen. Keines der Stücke trägt Beschauzeichen oder Meistermarke, über ihre Provenienz ist nichts bekannt. Der derzeitige Eigenthümer, Dr. Max Strauss, dem wir für die freundliche Überlassung zur Publication Dank schulden, hat sie in Wien bei einem Antiquar vor wenigen Jahren erworben und doch erzählen uns diese vier Werkzeuge ihre interessante Geschichte.

Die Stiele aller Stücke weisen in dem edlen Renaissance-Ornamente die Wappenfiguren der Medici auf, es ist kaum zweifelhaft, dass eine Fürstin dieses Hauses einst Besitzerin des Schreibzeuges war, näher bezeichnet ist nur die Schere, die auf den Stangen viermal das von den Medici-Wappenfiguren gekrönte Monogramm ⏀ trägt. Die Eigenthümerin war Johanna, Grossherzogin von Florenz, Gattin Francesco's von Medici, die Tochter Kaiser Ferdinands I. Das ergibt sich nicht nur daraus, dass auf keine andere Medici dieses Monogramm Bezug haben könnte, sondern mit Klarheit aus den Insignien und den Monogrammen der Scherenblätter.

Im Jahre 1565 freiten gleichzeitig Herzog Alfons II. von Ferrara um die Erzherzogin Barbara und Herzog Francesco von Medici um die um acht Jahre jüngere Erzherzogin Johanna, deren Schönheit viel gerühmt wurde (gleichzeitige Porträts sind in Schönbrunn und in den Ufficien erhalten, ein Stich in Khevenhüllers Annalen). Johanna hatte die Wahl unter drei Freiern, Johann Sigismund von Siebenbürgen, Friedrich II. von Dänemark und Francesco von Medici. Letzterer blieb Sieger, war doch sein Vater Cosimo I. allmählich die zuverlässigste Stütze der Habsburgischen Hauspolitik in Italien geworden, überdies die Vermählung Francescos gemäss geheimen Artikels des Vertrages

von Florenz vom 3. Juli 1557 von der Zustimmung Philipps II. abhängig und schliesslich soll auch der Florentinische Gesandte Ricasoli, der Vertreter der Werbung in Innsbruck, durch seine klug zur Schau getragene Bewunderung der Erzherzogin zum guten Erfolge beigetragen haben.

Die Töchter Ferdinands I. lebten in Innsbruck, wenig ist über ihre Erziehung bekannt, nur eine culturhistorisch interessante Notiz sei erwähnt: als dreijähriges Kind erhielt Erzherzogin Johanna (1550) wohl als erstes Bilderbuch den „Theuerdank", der um sechs Gulden für sie gekauft wurde. Die Erzherzoginnen Barbara und Johanna, die schon reichen Schmuck aus dem Nachlasse ihrer Mutter, Kaiserin Anna, erhalten hatten, vermehrten nach ihrer Verlobung diesen durch Ankäufe, insbesondere auch von ihren Schwestern Magdalena, Margarethe und Helene, die alle im Kloster ihr Leben beschlossen, die Heiratsausstattung selbst aber besorgte ihr Bruder Kaiser Maximilian II., der in Venedig, Mailand und Neapel, in Antwerpen, in Augsburg und Nürnberg, aber auch in Wien (Hüte, Barette und die prachtvollen Betten, deren ausführliche Schilderung sich aus den Hofzahlamtsrechnungen ergibt) reiche Bestellungen und Einkäufe machte. Einzelne bereits angefertigte Schmuckstücke, die gekauft wurden, ausgenommen, erhielten die beiden Erzherzoginnen dieselbe Ausstattung, dieselben Stücke um den gleichen Preis. Die Kosten wurden zur Hälfte vom Kaiser, zu je einem Viertel von den Erzherzogen Ferdinand von Tirol und Karl von Steiermark getragen.*



Schreibzeug aus der Renaissancezeit

* Hierauf bezügliche Urkunden sind in dem Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, B. V, VII, XI und XV veröffentlicht.

Das Schreibzeug der Erzherzogin Johanna aber ist ein Geschenk des Kaisers und der Kaiserin, das lehren die Monogramme und Insignien der Scherenblätter.

Auf der einen Scherenschneide findet sich ein Feuerstein des goldenen Vliesses, dann folgt das kaiserliche Monogramm, das grosse, das Monogramm durchschneidende „S" gibt sowohl den letzten Buchstaben des „Maximilianus" als auch die Bezeichnung für „Secundus", auf das Monogramm folgen wieder Insignien des goldenen Vliesses, die zwei Feuereisen und der Feuerstein, hierauf das Monogramm „M" mit den gekreuzten Schrägbalken. Dieses findet sich auf einer Medaille, die Kaiser Karl V. zur Vermählung seiner Tochter Maria mit Maximilian II. prägen liess,* eine höchst sinnige Beigabe, die an die Vermählung der Schenker selbst erinnert. Die Spitze des Scherenblattes füllt ein Zeichen, das vielleicht ein „F" darstellen soll, dann ein Hinweis auf Francesco, den Bräutigam wäre, aber auch einen missverstandenen Liebesknoten darstellen oder gar nur ornamental zur Ausfüllung des Raumes angebracht sein könnte.

Das zweite Scherenblatt ist ganz ähnlich decorirt, abweichend ist nur das kaiserliche Monogramm, das hier „Max" nicht „Maximilianus" lautet und von zwei verschlungenen Herzen durchkreuzt wird. Das nach den Insignien des goldenen Vliesses folgende weitere Monogramm ist nicht klar. Ich vermuthe, dass auch hier ein Doppelmonogramm des Kaisers und der Kaiserin vorgeschrieben war, dass der Künstler hiezu aber nicht den nöthigen Raum fand. Das Monogramm, das ich hiebei im Auge habe, ist das nachstehende MM **, wobei der Graveur aus diesem Monogramme höchst ungeschickter Weise nur den zwischen den Verticalstrichen befindlichen Theil copirte, weil ihm offenbar die Bedeutung dieser acht sich kreuzenden Striche nicht bekannt war.

Die Liebessymbole, der Amor mit Bogen, Pfeil und Köcher, die Liebesgötter, die den Löwen bändigen, das in das Monogramm des Kaisers gelegte Herz deuten darauf hin, dass das Schreibzeug ein Hochzeitsgeschenk des Kaisers und der Kaiserin an Erzherzogin Johanna war.

Es ist erwähnt worden, dass die Erzherzoginnen Barbara und Johanna, die gleichzeitig heirateten, auch die gleiche Ausstattung erhielten. Glücklicherweise hat sich im Haus-, Hof- und Staatsarchive ein Inventar des Silbergeschirres der „Herzogin von Ferrär" vom

* Abgebildet in Sadelers Symbola divina et humana Tafel 20, von Typotius auf Fol. XII[r] als doppeltes „M", Maximilian und Maria erklärt.

** Abgebildet bei Sadeler Tafel 23, Typ. Fol. XIV.

11. November 1565 erhalten (Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XV, 11860). In diesem finden wir „unvergolt weiss silbergeschirr 10. Mer ain silberin schreibzeug wigt Wienerisch Gewicht 5 Mark 11 lot". Das silberne Schreibzeug der Erzherzogin Barbara war das Gegenstück zu dem bis auf das Tintenfass und die Streubüchse erhaltenen der Erzherzogin Johanna.

Wie schon bemerkt, trägt das Schreibzeug kein Beschauzeichen, keine Meistermarke, was, da es für den Hof auf kaiserliche Bestellung gemacht wurde, ziemlich selbstverständlich ist. Im Jahre 1565, in welchem es gearbeitet wurde, waren nebst Wenzel Jamnitzer in Nürnberg und dem spanischen Hofgoldschmiede Juan Mazuelo, an die bei dieser Arbeit nicht gedacht werden kann, hauptsächlich Wiener Goldschmiede für den Kaiser thätig und zwar Michel Pöspart, Erhart Hipflkof(l)er, Barthelme Müll(n)er, Hans Jungkpauer, Balthasar Zollner und Joseph Vischer. Von diesen waren die zwei Erstgenannten bei allen grösseren und wichtigeren Arbeiten beschäftigt, der Letztgenannte war auch Medailleur, vielleicht ist einer von den Dreien der Verfertiger des Schreibzeuges.*

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

DIE JUBELAUSSTELLUNG IM KÜNSTLERHAUSE. Das Jubeljahr des Monarchen, der als Kunstfürst so schöpferisch ist, wie neben Ludwig I. von Bayern kein zweiter in diesem Jahrhundert, wirft seinen Glanz auch auf das Künstlerhaus. Am 19. April hat Seine Majestät der Kaiser in huldreichster Weise die Frühjahrsausstellung der Künstlergenossenschaft eröffnet. Sie ist die bedeutendste seit dem Bestehen des Hauses. Grosse Veranstaltungen wurden dazu getroffen. Das Künstlerhaus erhielt einen Zubau für Plastik und wurde mit dem Musikvereinsgebäude durch einen reizenden, spitzgiebeligen Brückenbau (vom Architekten Josef Urban) in den modernsten Formen und Farben verbunden. Die Gasse darunter ist ein hübscher kleiner Park geworden, wo im frischen Grün allerlei neue Grossplastik steht, darunter Breneks Kaiserstandbild für Olmütz. Der grosse Concertsaal der Musikfreunde ist durch Blumenschmuck und weltberühmte Gobelins aus kaiserlichem Besitze in einen Festsaal verwandelt, in dem die Empfangsceremonie stattfand. Ihren bedeutsamen Rahmen bildete eine Ausstellung von Gipsmodellen und Plänen der Neu-Wiener Monumentalbauten, in deren Hintergrunde auf der Estrade der imposante Minervabrunnen (Kundmann u. A.) für die grosse Rampenbucht des Parlamentshauses hervorragt.

* Die Hofzahlamtsrechnungen geben über dieses Geschenk des Kaisers und der Kaiserin keine Aufklärung, die Verrechnungen der geheimen Kammer sind fast sämmtlich vernichtet worden, sie hätten Aufschluss über den Meister geboten. Gerade vom Kaiser Max II. sind derartige Verrechnungen über einige Jahre erhalten (k. k. Hof-Bibliothek, Cod. Nr. 9089), sie beginnen aber — 1568.

Die Ausstellung, die über 25 Preise und eine Lotterie zur Verfügung hat, gruppirt sich mit ihren etwa 900 neuen Werken folgendermassen: Der Säulenhof mit seinen Nebenräumen und der neue Annex sind international und der Plastik gewidmet. Im übrigen enthält das Erdgeschoss ausländische Malerei, während der erste Stock den österreichischen Malern gehört. Das Charakteristische der Ausstellung ist der nahezu vollständige Sieg der modernen Richtungen. Was man vor einigen Jahren Secession getauft hat, ist heute das Herrschende. Allerdings sind die Bahnbrecher selbst seither gereift, oder doch älter geworden und das Stadium verwegener Jugendlichkeit ist überwunden. Was als Ergebnis bleibt, ist eine gesteigerte Frische des Schaffens auf der ganzen Linie; von der Schule weg eine Annäherung an die Natur, und von der akademischen, also zunftmässigen Kunstübung weg, ein entscheidender Schritt zum Individuellen. Mit einer Kunsterneuerung in diesem Sinne kann man denn wahrlich zufrieden sein. Schon dass sie es vermeidet, wie bisher der Fall gewesen, statt der alten Recepte ein neues Recept vorzuschreiben, sichert auch eine gesunde Weiterentwicklung. Es liegt freilich in der Natur der Sache, dass die Wiedergeburt sich einstweilen mehr in den Beiträgen des Auslandes, als in denen unserer einheimischen Kunst ausdrückt. Die Wiener Secession hat die Genossenschaft einen Theil ihrer jungen Garde gekostet, ein grosser Theil des neuen Strebens ist also jetzt am Parkring zu suchen, der ältere Körper aber ist nicht mehr gefügig und flügge genug, um neue Aufschwünge zu versuchen. Wie ein wohlthätiger Sauerteig erscheinen in diesem Kreise gewisse junge Bemühungen, die weit über die gewohnte Schablone hinausgehen. Nennen wir vorderhand Ad. Hirschls grosses Gemälde: „Die Seelen am Acheron“, wo unfehlbare Zeichnung sich mit einer unheimlichen, auf Violett und Grün gebauten Farbenstimmung verbindet; dann Alois Delugs grosses Triptychon der Familie Burchard, mit einer thronenden Madonna inmitten gemüthlich adorirender Kinder; auch Veiths hübsche Scene: „Das Wunderthier“, wo er fortfährt, neuenglische Märchenfarben mit seidigen Hauttönen aus Paris zu mischen. Auch Goltz („Ad artem“) fehlt in dieser Richtung nicht, ohne aber diesmal zu überzeugen, und Seligmann („Jugenderinnerungen“) kokettirt gerne mit ihr, was aber der neuen Muse nicht zu genügen scheint. An der Hauptstelle hängt bei den Österreichern Julius Bergers grosses Gemälde: „Artes faventes“; der Kaiserbüste (an deren Stelle wir die lebendige Figur gewünscht hätten) wird da eine bunte Huldigung dargebracht. Das meiste Interesse unter den Wienern erregt Hans Temples „Intérieur bei Excellenz Dumba“. Man sieht das berühmte Makartzimmer und darin eine Anzahl Wiener Kunstgrössen, die eben das Modell zu Tilgners Makartdenkmal betrachten. Da sitzen oder stehen Nikolaus Dumba, die Künstler Zumbusch, Kundmann, Lichtenfels, Scharff, Angeli, Rudolf Alt und Professor Benndorf. Hinter diesem erkennt man auf einer Staffelei Angelis Bildnis der Haustochter. Im Hintergrunde ist ein Fenster gelb verhängt, ein zweites lässt Tageslicht ein. Die robuste Hand des Künstlers hat es sehr gut verstanden, all die Pracht des Gemaches und die acht Porträtfiguren wie aus einem Guss zu geben. Die Ungleichheiten seiner früheren Bilder dieser Art sind hier vermieden, die Erfahrung ist eben seither gewachsen. Ein zweites derartiges Intérieur des Künstlers zeigt ein five o'clock im Wintergarten des Kunstfreundes Dobner von Dobenau, wo auch die weibliche Toilette ein Wörtchen mitzusprechen hat. Das Wiener Porträt ist überhaupt die starke Seite der einheimischen Kunst. Von Horowitz sieht man u. A. den Grafen Lanckoroński, ein vornehm zurück-

haltendes Bild, und ein reizend gemaltes Töchterchen des Künstlers, von Pochwalski eines seiner besten neueren Herrenporträts, von Z. Ajdukiewicz das pariserisch niedliche Sitzbildchen des Grafen Pininski, von Angeli ein elegantes Damenporträt, dann bekannte Persönlichkeiten von L'Allemand und Stauffer, in Pastell von Fröschl, Pausinger, Mehoffer, Michalek. Das grosse Reiterporträt des Kaisers von Jul. v. Blaas will nicht lebendig genug werden. Unter den älteren Meistern des Genre finden wir Defregger mit einer grossen Scene: „Kraftprobe"; unter den Jüngeren fallen Egger-Lienz und Wilda auf; Isidor Kaufmann bringt Galizisches, Ivanovits („Hahnenkampf") Südslavisches in mehr als der gewohnten Güte.

In der grossen Kunstbewegung der Zeit kann man sich allerdings erst im Erdgeschoss mitbewegen. Dank der gewaltsamen Aufrüttelung unserer Verhältnisse durch die Secession, hat auch die Genossenschaft eine höchst bedeutende Heerschau von fremden Meistern zusammengebracht. Die Wiener können nur dankbar sein, dass die bisherige träge Masse nun plötzlich von zwei Seiten her mit allen Hebeln um und um gewälzt wird. Besonders dankenswert ist es, dass die grosse „Kreuzigung" Max Klingers und seine Marmorstatue einer Badenden hieher gelangt sind. Moderneres gibt es nicht, denn diese todtgehetzten Stoffe sind unter Klingers so höchst persönlicher Hand förmlich Neuheiten geworden. Die Scene der Kreuzigung ist auf ihre menschliche Form (ohne Heiligenschein!) zurückgeführt und erscheint nur umso ergreifender. Durch die herkömmliche Erhebung in die Sphäre des Wunders hatte sie für den Beschauer längst den Stachel verloren und auch das Conventionelle der dabei beschäftigten Figuren liess den Vorgang mehr als symbolisches Schauspiel, denn als wirklichen Leidenstod empfinden. Nun betrachte man blos die Gestalt Mariens und man wird sofort den Unterschied fühlen. Klingers Maria ist eine alte, hagere, verkümmerte Frau, eng in ein schwarzes Tuch eingehüllt, eine aus dem Volke. Aufrecht, vor Schmerz versteinert, thränenlos, die Hände hoch vor der Brust zusammengekrampft, so steht sie da, in ganzer Silhouette von der Landschaft der Hügelstadt abgehoben. Eine der ergreifendsten Figuren der neueren Kunst. Rechts stehen die drei Kreuze, in der Mitte die Gruppe Maria Magdalenas, links die Heiden und Juden in scharfer Charakteristik. Das Ganze ist mehr friesartig gestellt und mit allem Spuk von Lichteffect verschont, so dass man jede Linie in ihrer strengen Eigenart geniesst. Die Statue der Badenden ist wieder ein Meisterwerk. Die stehende Figur stellt den rechten Fuss hoch auf einen Baumstrunk, neigt sich vor- und seitwärts und die beiden Hände fassen sich rückwärts in der Weiche. Aus dieser complicirten Bewegung zieht der Künstler allen erdenklichen Formreiz: „Zug um Zug, ohne die Natur zu verlassen, ohne sie kleinlich zu beschnüffeln", wie Klinger in seiner Schrift über Malerei und Zeichnung sich vornimmt. Die Statue ist, nach Klingers Art, leicht getont. Auch von anderen Modernen sieht man wertvolle Bilder. Von Böcklin zwei ältere, hier noch nicht gesehene Sachen: „Ruine am Meer" und den „Fischenden Pan". Von Mackensen das bedeutendste grosse Bild der Worpsweder Gruppe, den „Gottesdienst" im Freien. Liebermann, Schönleber, Skarbina, Firle, Grethe u. A. sind da. Unter den Porträts fällt Lenbachs Lola Beeth auf, in der Art von Rubens' Helene Fourment aufgefasst, eine weisse Gestalt in unten zusammengefasstem dunklem Pelz, Arm auf der Brust, Blick aufwärts gewendet. Der Berliner Max Koner hat ein eindringlich und schlicht gemaltes Porträt Herbert Bismarcks. Auch der Director der Berliner Akademie

A. v. Werner ist da, aber seine Militärscenen sehen sich doch gar zu veraltet an. Auf der germanischen Seite der Ausstellung fällt noch der Vlame Leempoels mit zwei allbekannten Meisterbildern auf, darunter jenem „Schicksal", zu dem sich unzählige Menschenhände emporstrecken. De Vriendt hat seine Wandbilder für den Schöffensaal in Brügge gesandt; im kleinen, aber voll alterthümlicher Tüchtigkeit. Fritz Thaulow („Alte Fabrik in Norwegen") ist entzückend mit seinen unerreichten Wasserwirbeln zwischen Jungschnee. Unter mancherlei guten Engländern überrascht Solomon durch eine Schaumgeborne, in der sich alle Reflexe ein Stelldichein geben und Abbey gibt eine Hamletscene von abgrundtiefer Farbe. Reid, Nisbet, Davies erfreuen, wie so oft, durch ihre Landschaften, doch ist der in Paris lebende Alexander Harrison in seiner grossen Waldlandschaft „Arcadia", mit badenden Mädchen, stärker als Alle; sein mächtiger „alter" Ton ist von ganz modernem Lichterspiel bewegt und die saftige Breite des Vortrages schlägt Alles.

Sehr gut ist auch der französische Saal garnirt. Die kühle Harmonie einer Magdalena von Puvis de Chavannes ist so freskenhaft als möglich, brauchte aber für ihre Wirkung eine ruhigere Stätte. Denn ringsum tobt Farbe; alte und neue. Man hat die alten Meister des zweiten Empire in Contribution gesetzt, sogar Henners mondbleiche Fleischtöne leuchten auf und der alte Harpignies gibt von seinen schneidigen Landschaften. Carolus-Duran, Bonnat (Adler, einen Hasen zerfleischend), P. A. Laurens u. A. fehlen nicht. Aber auch die Jungen tummeln sich, und zwar unter der Führung Claude Monet's, des Ur-Secessionisten von Anno Kaiserreich. Einiges ist von niederlegender Wirkung. So Rochegrosse's ungeheures Bild: „Angoisse humaine", eine etwas komische Pyramide von modern gekleideten Menschen, die nach dem oben vorbeischwebendem „Glück" haschen. André Brouillet's grosse Scene: „Czar und Czarin in einer Sitzung der französischen Akademie" ist eine nüchterne Porträtgallerie. Aimé Morot's Stiergefechtscene von sehr schönem Ton, J. E. Blanche's appetitliche anglomane Damenbildnisse, Jean Béraud's „Armand Silvestre und seine beiden Musen", Chabat's energisches Porträt Robert Mitchell's u. A. sind treffliche Sachen. Dem französisch-russischen Bündnisse zuliebe schliessen wir hier zwei grosse Bilder des russischen Meisters Ilia Jefimowitsch Rjepin an; voll Volksseele, aber in der Farbe weniger frisch als seine berühmten Kosaken, der Spanier Pradilla entzückt wieder durch eine seiner Winzigkeiten: „Markttag".

Unter den Plastikern sind einige allererste Künstler. Auguste Rodin hat eine ganze Reihe seiner heftigen Bewegungsstudien in Marmor und Gips, Frémiet zwei seiner wirksamsten Gruppen, der urwüchsige Russe Antokolski einen kauernd-sitzenden Mephisto von interessanter Action und einen hochmodern empfundenen Christuskopf, der Belgier Van der Stappen kolossale ruhende Arbeiter und einen zu Boden geschmetterten Luzifer von gewaltiger Form. Victor Rousseau's „femme de trente ans" ist eine der unternehmungslustigsten Büsten der Gegenwart, Dupon's römischer Thierkämpfer in Elfenbein und zweierlei Bronze ist ein ausgiebiges Pröbchen der neuen Elfenbeinkunst, wie sie voriges Jahr in Tervueren aufmarschirte. Der Römer Cifariello erregt Aufmerksamkeit durch die Realistik seiner farbigen Büste „Monsignore Daniele" und eine kleine Fakirfigur. Auch Gustav Déloye, der „halbe Wiener", ist mit allerlei polychromer Plastik da; darunter Medaillen, auf welchem Gebiet übrigens der Pariser Grossmeister Chaplain den Vogel abschiesst. Unter den österreichischen Plastikern bringt Benk seine neue Kaiserbüste, Zumbusch sein gediegenes Hochrelief der

Sitzfigur Hasners für die Arkaden der Universität, Myslbek seine kolossale kniende Grabfigur des Cardinals Schwarzenberg, Weyr ein inhaltreiches Gruftdenkmal für Triest mit einer aufrechten verschleierten Frauengestalt im Vordergrunde, Seifert sein hübsches Bauernfeld-Denkmal, Friedl eine sehr decorative Marmorgruppe, Schwartz drei Grazien (Bronze) von eigenthümlicher Haltung und seine reizende Plaquette mit dem Kopfe der Frau Michalek. Scharff und Pawlik erfreuen durch einen Überblick ihrer Medaillenkunst. Die österreichische Plastik ist hier jedenfalls bedeutender als die Malerei.

AUSSTELLUNG DER „SECESSION." Die „Vereinigung bildender Künstler Österreichs" hat am 25. März ihre erste Ausstellung (im Gebäude der Gartenbaugesellschaft) eröffnet. Es ist ein grosser innerer und äusserer Erfolg festzustellen, der sich sofort selbst in einer ungewöhnlichen Anzahl von Verkäufen ausdrückte, obwohl „Marktware" programmgemäss ausgeschlossen war. Es ist dies abermals ein unwiderleglicher Beweis, wie sehr auch das Wiener Publicum nachgerade der alten Schablone satt geworden. Für das Kunstgewerbe ist ja dies schon durch die letzte Winterausstellung des Österreichischen Museums nachgewiesen. Die Ausstellung enthält gegen 500 Arbeiten und das Ausland ist durch viele seiner Meister glänzend vertreten. Es lag dies auch im Plane des Unternehmens, da dem Publicum vor allem ein breiterer Umblick, als bisher, im Reiche der ausländischen „Secessionen" ermöglicht werden sollte. Manche der grössten Künstler unserer Zeit (Meunier, Rodin) erscheinen in Wien überhaupt zum erstenmale. Die Ausstellungsräume sind durch Mitglieder der Secession, die Architekten Josef Olbrich und Josef Hofmann, im modernen Geschmack umgeschaffen worden. Das zeitgemäss stilisirte Pflanzenornament, darunter interessante Friese von Ad. Böhm und Maximilian Lenz, spielt eine grosse Rolle. Die Anbringung der Kunstwerke ist musterhaft, namentlich ist als nachahmungswert hervorzuheben, dass Werke des nämlichen Künstlers stets eine Gruppe bilden, so dass jeder als etwas möglichst Ganzes wirken kann. Der Hauptraum ist ein viereckiges Foyer, das mit lebenden Pflanzen, modernen Möbeln, Gläsern, Fayencen, Bronzen reizend eingerichtet ist. Es öffnet sich mit einem mächtigen Rundbogen nach einer halbrunden, mit hellen Bildern behängten Apsis, wo am Ehrenplatz, einem Altar-Triptychon gleich, die prächtigen Cartons zu Puvis de Chavannes' noch nicht ausgeführtem Dreibild für das Pariser Pantheon angebracht sind. Die Scene stellt die Verproviantirung des belagerten Paris durch die heilige Genovefa dar. Zum erstenmale erscheint ein so grosses Werk des Meisters in einer nichtfranzösischen Ausstellung. Auch der moderne Grossmeister der deutschen Welt, Böcklin, ist in einem der fünf grossen Säle durch eines seiner Hauptbilder („Spiel der Wellen"), aus der Pinakothek trefflich vertreten; neu ist von ihm eines der letzten Bildnisse seiner Gattin, ein echter Römerkopf.

Über die Regungen der modernen Farbe und, wie man sagen möchte, die besonderen Manieren des Farbensehens gibt die Ausstellung einen trefflichen Überblick. Namentlich hat Paris seinen neuesten Colorismus zur Ansicht geschickt. Die „orangegelbe Dame" Besnards zeigt das Eigenleben der Farbe, die sich souverän ausleben will. In Carrières Figurenbildern dagegen ist die graue Stimmung bis in ihre letzten Subtilitäten verfolgt. Roll gibt sich in einer ganzen Reihe von Bildern sehr vielseitig; in seinen Porträts Rocheforts und des Malers Damoye als ein besonnener Kraftmensch, in der betenden Arbeiterfamilie als

feiner Stimmungsmensch, in seinen Fleischstudien als Geniesser der flüchtigen Farbenregung. Henri Martin lässt alles abendlich glühen, während bei Raffaelli das milde Pariser Tageslicht sichtbar weht, ja die Conturen zum Vibriren bringt, und selbst Dagnan-Bouverets feste Hand in seiner bretonischen Wallfahrerstudie die Luft zu haschen sucht. Aman-Jean, Wengel, selbst A. Berton (in zwei eleganten Déshabillés), der Abendlandschafter Pierre Lagarde, Alle pflegen das Lauschig-Unbestimmte, Lhermitte sogar am hellen Tage, in seinem köstlich papillotirenden Marktbilde. Bei den Deutschen tritt dieses atmosphärische Wesen nicht minder hervor, von Gotthard Kuehl („Vor der Schicht“) bis zu Mackensens, des jungen Worpsweders, stillender Mutter, die lebensgross in ihre unfrohe Marschenluft gehüllt dasitzt. Max Klinger hat, nebst seinen lebenwimmelnden Randzeichnungen zu „Amor und Psyche“, zum erstenmale ein Ölwerk nach Wien geschickt: nackte Schönheit auf der Düne ruhend, ganz ins Grosse gesehen und ein bedeutender Farbenton ertrotzt. Mehrere Stuck'sche Frauenköpfe wirken mit seinem sammtigen Schwarz, auch eine neue „Sünde“ hat er geschickt, diesmal eine horizontale, in seinem bekannten Dreiklang. In blühender Farbe, die an Anders Zorns Jugend gemahnt, tritt der Münchner Fritz Erler stark hervor. Dettmann, Zügel, Kalkreuth fehlen nicht. Liebermann tritt stark auf mit einem wahren Durcheinander von Luftleben in einer grossen Allee und einer hellen Werkstatt, beides Öl. Unter den Belgiern intriguirt Fernand Khnopff, der reizende Räthselmaler, die Wiener bis zu einer wahren Kaufwuth. Es sind sogar grosse Ölbilder von ihm da, darunter die grosse Sphinx mit dem Gepardleib, und allerlei Plastik von unqualificirbarem Reiz. Selbst jene blaue Säule, die in so vielen seiner Bilder vorkommt, hat er mitgeschickt, und das hellblaue Glaskrüglein darauf. Mit altväterischer Wucht tritt dagegen Laermans in seinem „Abend des Strike“ auf, wo das Arbeiterschicksal in einem wahren Strom von Charakterfiguren vorüberzieht. Ein grosses Dreibild von Léon Frédéric fasst dieses Schicksal in mehr Wiertz'scher Symbolik. Eine der bedeutendsten Erscheinungen ist der Alpinist Segantini, mit einer ganzen Sammlung neuerer und neuester Sachen. Die Wirkung seiner krystallklaren Höhenluft ist immer wieder von einer seltsamen Poesie, und seine noch eigenthümlichere Art, einen fahlen Gesammtton aus dessen localfarbigen Elementen zusammenzustricheln, reizt den Sehnerv. Auffallend ist bei ihm ein lebensgrosses männliches Porträt mit Lampenbeleuchtung, das aus der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts sein könnte Auch sein allerjüngstes Bild („Ein Rosenblatt“) ist da; es stellt ein rosiges Erwachen im mädchenhaften Bette dar. Reizvoll ist noch eine Reihe seiner leicht getonten bukolischen Zeichnungen, mit fein geführtem Lichte. Unter den Engländern und Amerikanern fallen besonders die Porträts auf. Einige weibliche Bildnisse von John W. Alexander, auf ungrundirte Leinwand gemalt, sind von schneidiger Eleganz und gleich originell in Farbenempfindung wie Vortrag. Englisch vornehm ist eine Dame in Weiss von Lavery. Der Bahnbrecher Whistler hat eine Sammlung in meisterhafter Handschrift hingeworfener Lithographien und Radirungen geschickt; desgleichen Shannon. Sargent („Fellahmädchen“, nackt in ganzer Figur) ist unvergleichlich in der knappen, sicheren Modellirung eines braun-in-braunen Fleischtones. Neu für Wien sind die brillanten Thierstudien von Swan; auch plastische. Die rembrandtbraunen Londoner Stimmungen Muhrmanns, die verwaschenen Gobelintöne Walton'scher Landschaften, die submarine Grünlichkeit Fowlers und die orientalischen Teppichfarben Brangwyns bringen vier ganz verschiedene Colorismen zur Anschauung. Dabei

gedeihen in England noch genaue Acte, wie der von Strang. Von den Skandinaviern erwähnen wir den Dänen Kroyer mit seinen Herrenporträts von greifbarer Wahrheit und Liljefors mit seiner Fuchshatz in Schnee.

Die einheimischen Secessionisten haben in so internationaler Gesellschaft einen schweren Stand, doch übertreffen sie unstreitig alle Erwartungen. Ihr Ehrenpräsident Rudolf v. Alt malt in erfreulicher Frische weiter. Ein grosses Salzburg, sein neuester Stefansthurm, ein Wiener Petersplatz sind erstaunliche Blätter, Pflanzenstudien aus Gastein athmen eine unversiegliche Kraft der Naturliebe. Klimt bringt ausser einer Reihe höchst interessant beleuchteter weiblicher Porträtstudien ein für Excellenz Dumbas Musikzimmer gemaltes Supraport voll hochmodernen Farben- und Formenreizes. Engelharts reflexreiche Freilichtstudien, seine überaus zierlich gegebene Sylphide („der Wind"), eine mit mächtigem Farbengefühl hingesetzte Spanierin sind vollwertig. Molls Schönbrunner Ruine, die ein warmer Lichtstrahl streichelt, und ein Lübecker Intérieur von vielem Lichtreiz, dann Krämers und Bachers treffliche Porträts, die stimmungsvollen Landschaften von Bernatzik, Jettel, Stöhr, Sigmund, Ottenfeld („Vedette") u. a., behaupten sich selbst in dieser Umgebung. Krämer („Verkündigung") und Kurzweil („Daphne") unternehmen auch grosse Lichtexperimente, in denen so manches malerisch glückt. Interessant ist es, dass einige der Jüngsten (Hochenberger, Tichy, Hänisch, Kruis, Novak) von der Gesammtströmung getragen, zu wirklichem Erfolge gelangen. Falat in Krakau und Bukovac in Agram sind vortrefflich und der junge Krakauer Mehoffer erregt durch den wuchtigen Colorismus eines grossen Damenbildes weitgehende Hoffnungen.

Sehr bedeutend ist die französisch-belgische Plastik, deren Matadore hier zum erstenmale erscheinen. Auguste Rodin sendet zahlreiche Proben seiner leidenschaftlich erregten Kunst; darunter Theile des Victor Hugo-Denkmals, mit dem tiefsinnigen Kopfe des Dichters, dann die berühmte, höchst persönlich gegebene Büste des Bildhauers Dalou, mehrere seiner energisch bewegten Gruppen und Figurengeflechte, darunter auch Skizzen zu Episoden, die an die sinnlichen Phantasien Félicien Rops' gemahnen. Ein ganzes Cabinet ist mit Werken Constantin Meuniers gefüllt, dessen Welt die „schwarze Gegend" des belgischen Borinage ist. An den Wänden hängen seine Pastelle, auf den Sockeln stehen seine bewunderungswürdigen Statuetten von Arbeitern, mit der Einfachheit und unverrückbaren Logik der antiken Statuen gegeben, und dabei absolut realistischer Ausdruck von Lebensformen unserer Zeit. Auch jene ergreifende Thierfigur ist darunter, der in unterirdischer Arbeit verkommene Grubengaul, über den eine ganze Litteratur geschrieben worden. Nicht minder reich vertreten ist Alexander Charpentier, der vielseitigste Plastiker und plastische Erfinder unserer Zeit. Seine energische oder hauchfein verschwimmende Reliefkunst ist in zahlreichen Plaquetten ausgelegt, dazu kommt andere Kleinplastik verschiedenster Art; auch sein Schrank für Kinderwäsche mit meisterhaften Zinnreliefs ist da; und an den Wänden hängen seine originellen „gaufrirten Zeichnungen", in Papier gepresste Reliefs, zum Theil mit Farbendruck combinirt. Die entzückenden Kinderköpfchen von Jean Dampt sind gute Proben der nicht minder unerschöpflichen Bildnerkunst dieses hier noch fremden Pariser Künstlers von allererstem Rang. Carabin hat eine Reihe seiner pikanten Serpentinösen in Bronze geschickt, Baffier einiges von seinen neuesten Zinngebilden, Vallgren Mann und Frau fehlen nicht mit ihrer vielgestaltigen Kleinkunst. Ein Ehrenplatz im Halbrund ist dem ergreifenden

Grabmal Bartholomés zutheil geworden; Vater, Mutter und Kind im Tode vereint, eine Gruppe, wie sie an den merkwürdigen Grabmälern der französischen Frührenaissance nicht echter vorkommt. Photographien versinnlichen den weiteren Aufbau des grossartigen Monuments. Schliesslich geht auch das moderne Kunstgewerbe nicht leer aus. Zwei ganz originelle Paravents von Engelhart haben mit Recht ungewöhnlichen Beifall gefunden; das eine in gerauhtem Leder von allen Tönen, mit Appliquen in Gold und patinirter Bronze, das andere in auserlesenen Hölzern, mit Intarsien und umkerbten Flachreliefs. Beide wurden am ersten Tage angekauft. Die hochkünstlerischen Bucheinbände von Van de Velde und die Kopenhagener Porzellane sind weltbekannt; auch von ihnen sieht man ganze Collectionen. Endlich gibt es moderne Möbel (die im Ver Sacrum-Zimmer nicht zu vergessen), Teppiche, Entwürfe für Glasfenster (Walter Crane) und Flächenornamente (Grasset), kurz, die Vielseitigkeit des modernen Kunstschaffens tritt hier dem Beschauer lebendig entgegen.

EINE MYRBACH-AUSSTELLUNG. Im Kunstsalon Artaria (Kohlmarkt) war jüngst eine Sammlung von etwa 60 neueren Arbeiten des Professor Felician Freiherrn von Myrbach ausgestellt. Sie zeigte ihn in der vollen Frische seiner militärisch-künstlerischen Eigenart und war von beiden Gesichtspunkten aus der Anerkennung sicher. Die Hauptsache waren drei für die Kunstfirma Artaria zum Zweck der Vervielfältigung gemalte Aquarelle. Das grösste, das als Kupferätzung von 42×74 Centimeter vervielfältigt wird, stellt die zu Ehren Kaiser Wilhelms II. abgehaltene Kaiserparade auf der Schmelz am 22. April 1897 dar. Vorne und seitwärts umschliesst ein Rahmen von vielgestaltigem und vielfarbigem Publicum das Paradefeld, dessen Vorgänge mehr in den Mittelgrund gerückt sind. In der Darstellung der Zuschauer bewährt Myrbach eine grosse Meisterschaft. Das Gewimmel von Frühjahrstoiletten in allen Farben und nach allen Schnitten, die Gruppen und Reihen von Köpfen und Hüten, unter denen die capriciösen Formen der weiblichen sich hervorthun, das Zusammenfassen solcher Gebilde zu ganzen lebendigen Blumensträussen, dann das Hintereinander nach den Deutlichkeitsstufen der verschiedenen Gründe, und wiederum dazwischen die mancherlei Portraits (gleich im Vordergrunde zum Beispiel Graf Goluchowski), und dazu wieder all das Material für Reiter und Fahrer, die Fiaker und ihr Drum und Drauf in authentischer Stilechtheit — die Wiedergabe dieses Schauspiels, und zwar in reiner Aquarelltechnik mit ausgesparten Lichtern, ist eine starke Virtuositätsprobe. Dazu kommt, dass der Künstler auch die Landschaft mit frühlingsmässig gemischter Luft reizvoll zu geben weiss. Ferner sah man zwei Reiterfiguren in Aquarell: Erzherzog Karl (1809) und Erzherzog Albrecht (1866), die in Kupferätzung sowie in farbigem Facsimiledruck von 61×48 Centimeter vervielfältigt werden. Diese Feldherrenbilder zeichnen sich durch bedeutende Auffassung und vollkommene Bildnistreue aus. Man wird bemerken, dass auch die Pferde vorzüglich sind; es ist auch die Naturstudie für das Pferd „Sultan“ des Erzherzogs Albrecht ausgestellt. Überhaupt ist Myrbach ein Künstler, der trotz seiner Kraft zu improvisiren sehr gründliche Vorstudien macht. Für das Publicum der Kaiserparade ist eine ganze Reihe von leicht hingewaschenen Toilettestudien, namentlich Damen, vorhanden, aber selbst die Farbenstudie der Pferdedecke eines Fiakers ist ein Kabinetstück voll wienerischer Wahrheit. Der erste Aquarellentwurf für die Kaiserparade, blos auf die Flecke und ihre Vertheilung hin gemacht, ist

vollends ein Blatt von urwüchsigem Farbenleben. Es waren dann noch mancherlei Studien in verschiedener Technik zu sehen, für französische und österreichische Prachtwerke. Auf denen für das Jubiläumswerk „Viribus unitis“ sieht man zahlreiche Porträts hoher Militärs, die in den Manöverscenen von Totis vorkommen. Wertvoll sind ferner die militärischen Typenbilder. Aber auch Studien aus London, Paris, Margate u. s. w. waren vorhanden. Einige derselben haben wir in Nr. 1 veröffentlicht. Selbst eine einfache Vordergrundstudie, die mit einem Nichts an Mitteln ausgeführt ist, verfehlt bei Myrbach ihre Wirkung nicht. Erwähnen wir schliesslich, dass die Gemahlin des Künstlers die stramme Statuette eines bosnischen Infanteristen beigesteuert hatte.

EINE WIENER LANDSCHAFT VON RUDOLF VON ALT. Unter den letzten staatlichen Ankäufen ist einer der interessantesten das 1895 gemalte Aquarell Rudolf von Alts: „Der letzte schöne Baum am Wienfluss.“ Jeder Wiener ist mit diesem Baum befreundet, der nun auch der Wienregulirung zum Opfer gefallen ist. Er ist eine prächtige Silberpappel, wie sie im Prater eine so grosse Rolle spielen; der Baum der Donau-Auen, der Wiener Baum schlechtweg. Dass diese Baum- und Flusslandschaft des Altmeisters mitten aus Grosswien herausgeholt ist, scheint fast unglaublich. Aber man erinnere sich, dass noch vor wenigen Jahren auf dem „kleinen“ Stephansthurm zwei lebendige Bäume standen und auf dem Minoritenplatz, dicht an der Kirche, Reben wuchsen, aus denen thatsächlich Wein gekeltert wurde: Wiener Wein vom I. Bezirk. Alts Landschaft (52×36 Centimeter), die wir in einem Farbenlichtdruck der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt wiedergeben, zeigt den gefeierten Baum in der vollen Schönheit seiner vegetabilischen Architektur. Er gliedert sich in zwei mächtige Massen von flimmerndem Laubwerk, zwischen denen nacktes Geäst mehrere helle Durchblicke gewährt. Auf der unteren Laubmasse spielt ein kühler Silberflimmer; augenscheinlich geht ein Luftzug durch das Flussthal und streicht die Blätter aufwärts, so dass ihre versilberten Unterseiten sichtbar werden. Auf der oberen Laubmasse liegt mehr das goldige Nachmittagslicht. Links das Gebüsch des Stadtparks hält sich in localerem Grün. Der Wienfluss zieht schnurgerade dem Hintergrunde zu; sein Wässerchen kräuselt sich lustig über dem Geröll und zwei Kinder steigen ebenso munter in den mattblauen Reflexen herum, die der Himmel ins Wasser legt. Ganz hinten schlüpft der Fluss noch unter ein paar lichten Querstreifen hindurch; dort liegt eine Brücke über ihm. Der canalartige Wasserlauf ist durch das fein bewegte Profil des rechten Ufersaumes reizvoll betont, und von der Uferböschung herab kommen die weichen Schatten anderer Uferbäume zu ihm herabgeflossen. Die Durchführung des Bildes ist meisterhaft, sowohl in der unglaublich lebendigen Behandlung einer so regsamen Laubart, als auch in der kraftvollen Frische der Färbung. Hinsichtlich der Vervielfältigung verweisen wir auf folgende Erläuterung aus berufener Feder.

ÜBER FARBENLICHTDRUCK. Die modernen photomechanischen Farbendrucke, welche als Illustrationsmittel hervorragende Bedeutung erlangt haben, werden nach verschiedenen Principen hergestellt. Dieselben werden entweder mittels Buchdruckclichés erzeugt, unter Benützung linearer Conturzeichnungen, oder man sucht Halbtonzeichnungen mittels Rasterphotographie (Autotypie) in Mehrfarbendruck zu combiniren (Dreifarbendruck, Vierfarbendruck, Mehrfarbendruck). Diese Technik ist namentlich für grosse Auflagen sehr geeignet und wird auch von

mehreren Wiener Anstalten (Angerer und Göschl, J. Löwy) mit grossem Erfolge ausgeübt. In ähnlicher Weise lassen sich chromolithographische Drucke unter Zuhilfenahme der Rasterphotographie oder auch eventuell gekörnter Steine verwenden, wozu auch der in neuerer Zeit bekannt gewordene Aluminiumflachdruck gehört.

So vortrefflich die Autotypiemethoden für Illustrationszwecke sind, so lässt sich doch nicht leugnen, dass sehr zarte Feinheiten durch das Autotypienetz gestört werden. Hierin sind die Heliogravure und der Lichtdruck überlegen. Erstere kommt jedoch derzeit für farbige Bilder wegen der enorm hohen Herstellungskosten für die Buchillustration in seltenen Fällen in Gebrauch, während der Farbenlichtdruck wohl wesentlich theurer als die Autotypie zu stehen kommt, jedoch bei mässig grossen Auflagen ganz gewiss concurrenzfähig und bei zarten detailreichen Vorlagen entschieden der Autotypie überlegen ist.

Der Farbenlichtdruck, welcher in Wien seit Jahren (von J. Löwy) ausgeführt wird, wurde zum Gegenstande speciellen Studiums an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien gemacht, weil das Gelingen desselben nach den wissenschaftlichen Grundlagen des Dreifarbendruckes nur durch Ermittlung und strenge Einhaltung der physikalischen Bedingungen bei der Auswahl der drei Grundfarben, durch passende farbige Schichten (Farbenfilter), Steigerung der Empfindlichkeit der Platten für jene Spectralbezirke des farbigen Lichtes, welches durch die Farbenfilter hindurchdringt, und passende Wahl der Druckfarben ermöglicht wird. Dabei erstrebt der Photochemiker die thunlichste Vermeidung der Retouche, obgleich man mit derselben Grossartiges leisten kann, aber immerhin von individueller Willkür abhängig bleibt.

Zur Herstellung des in der Beilage veröffentlichten Vierfarbenlichtdruckes dienten als Componenten Gelb, Roth, Blau und eine graue Schlussplatte. Die Farbenfilter liessen schmale Zonen von Roth, Grün und Blau durch, mit denen die Druckfarben complementär waren. Als Roth-Sensibilisator sind mehrere in der Praxis bisher kaum in Verwendung gezogene Farbstoffe verwendet worden, da ja die schwierige Aufgabe zu lösen war, das Alt'sche Aquarell mit den vielen grünen, blauen und bräunlichen Farbtönen getreu zu facsimiliren. Die Schwierigkeiten bei dieser Reproduction waren grössere, als der Beschauer meinen sollte, weil die Wirkung des Bildes in der zarten Farbenstimmung und den minutiösen Details des Laubwerks liegt, welches letztere in der Verkleinerung fast mikroskopische Kleinheit erreicht. Dadurch wird auch die Technik des Schnellpressen-Lichtdruckes sehr erschwert, da ja bekanntlich die geringfügigsten Nebenumstände das Passen der verschiedenfarbigen Überdrücke vereiteln. Solche Arbeiten können nur auf präcise arbeitenden Schnellpressen vollführt werden und eine solche lieferte die Maschinenfabrik Karl Neuburger & Co. in Wien auf Grund der ihr gemachten Angaben; es ist dies die erste in Österreich erbaute Lichtdruckschnellpresse, welche sich vortrefflich bewährt hat.

Es sei noch erwähnt, dass nicht jedes Papier für Lichtdruckzwecke sich eignet. Das für die vorliegende Beilage verwendete Papier, welches österreichisches Fabrikat ist (Firma Eichmann & Co. in Wien) bewährte sich hiezu gut. Druckfarben gelangten bei diesem Blatte von den Fabriken F. Wüste in Pfaffstätten bei Baden und von Kast und Ehinger in Stuttgart zur Verwendung. Die Auflage wurde unter Verwendung eines automatischen Abdeckrahmens gedruckt, so dass der Rand des Papieres intact blieb und das Blatt unmittelbar als Beilage beigegeben werden konnte.

Dr. J. M. Eder.



RUDOLF ALT PINX.

DER LETZTE SCHÖNE BAUM AM WIENFLUSSE

VIERFARBEN-SCHNELLPRESSEN-LICHTDRUCK DER K. K. GRAPHISCHEN LEHR- UND VERSUCHSANSTALT IN WIEN

PAPIER VON EICHMANN & CO. IN WIEN



KLEINE NACHRICHTEN

DRESDEN. GEORG LÜHRIG, der Dresdner Künstler, der sich vor einigen Jahren durch einen phantastischen Todtentanz so vortheilhaft einführte, hat neuerdings wieder ein Werk vollendet, das sich jener ersten Bilderfolge würdig anschliesst. Es ist betitelt „Der arme Lazarus" und umfasst 16 Lithographien, die der Künstler selbst auf den Stein gezeichnet und gedruckt hat. Der Titel ist allegorisch gemeint, in Wirklichkeit meint der Künstler das Elend der Enterbten, das er theils in Schilderungen voll kräftiger Realistik, theils in allegorischen Phantasieschilderungen dem Beschauer eindringlich zu Gemüthe führt. Das Titelbild gibt das Thema: Arme und Elende sind versammelt um ein hochgewachsenes Weib, das ihnen die Geschichte des armen Lazarus erzählt; der Vorhang ist zurückgezogen, als Lichtbild tritt vor die Augen der Beschauer der armselige Mensch, der nackt und krank draussen in der Einöde hingestreckt liegt, das müde Haupt auf einen Felsen gelagert. Allegorische Randleisten veranschaulichen den Gegensatz zwischen Mühsal und Genuss. Auf dem zweiten Blatte sehen wir das neugeborene Kind am Boden liegen, umgeben von grausigen Nachtgestalten, wie Armuth, Trübsal, Hunger, Zwang, Wahnsinn, Krankheit und Tod, die dem Kind ein freudloses Dasein als Pathengeschenk in Aussicht stellen. Es folgt „Im Kehricht der Grosstadt" das Proletarierkind, das in der Vorstadt auf den verwahrlosten Wiesen spielt, im Hintergrunde rauchen die Schlote des Fabrikviertels. Sodann ein frierender Junge, der mit seinem Schwesterchen vor den hellerleuchteten Läden der grosstädtischen Strasse seinen Christbaumschmuck anbietet. Weiter führt uns der Künstler in die Lehmgruben der Ziegeleiarbeiter. Dann sehen wir das emsige Getriebe eines Neubaues; den gesammten Vordergrund nimmt ein vielstämmiger Baum sammt seinen mächtigen Wurzeln ein, welcher der wachsenden Grosstadt zum Opfer gefallen ist. Es folgen die Schneeschaufler, im Vordergrunde ein armseliger Alter mit krummem Rücken und wankenden Knien, der die erstarrten Hände reibt; weiter folgt das Brustbild eines stumpfen gleichgiltigen Greises, dann der Tod des in armselige Lumpen gehüllten „Armen Lazarus" draussen hinterm Zaune in der Vorstadt. Eine trostlos melancholische Landschaft symbolisirt das freudlose Leben des Proletariers. Zwei bedeutende allegorische Darstellungen veranschaulichen dann mit eindringlichem Ernst den Gegensatz zwischen den zu ewiger Mühsal Verurtheilten und den sorglos Geniessenden. Hier sehen wir den Lebensweg der Bedrängten in einem langen Zuge nackter und halbnackter Männer, Frauen und Kinder, die, von Geiern zerhackt, theils in stumpfer Ergebung, theils in wüthender Gegenwehr über alle Gefallenen hinweg unaufhaltsam vorwärts drängen.

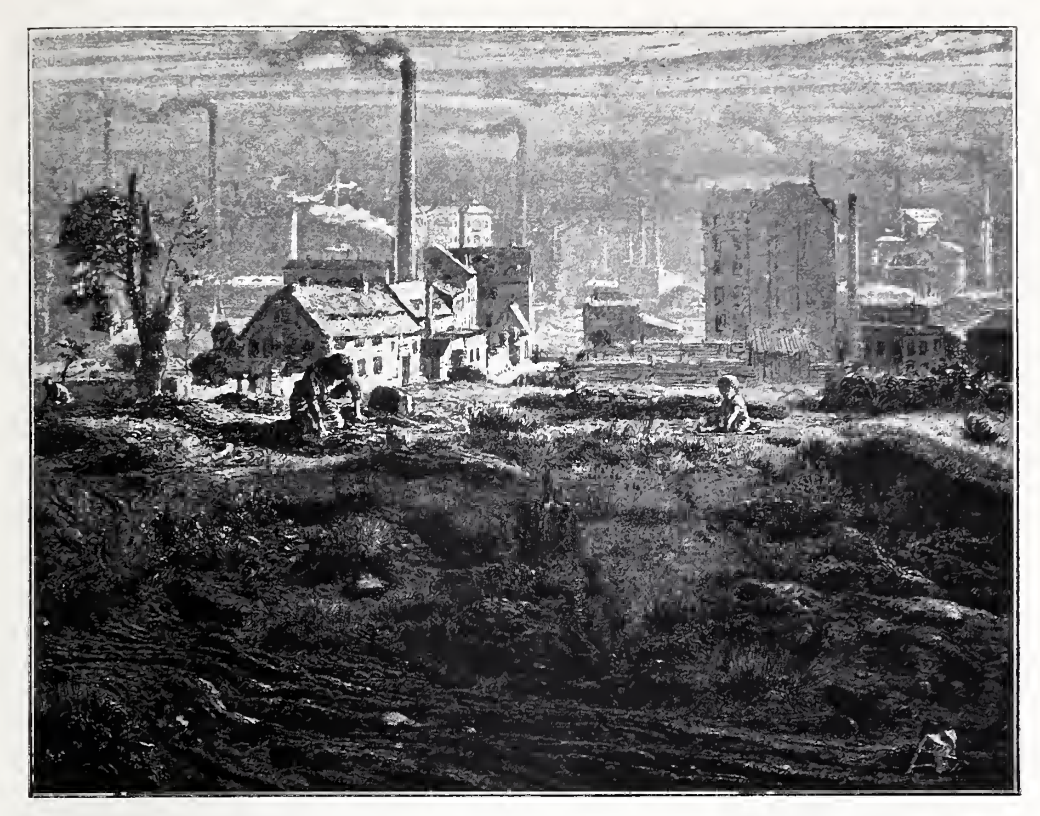
Das zweite Blatt zeigt den Triumphzug des Geldes: den Ausschnitt einer von menschlichen Pfeilern getragenen Brücke, über die singend und tanzend, küssend und jubilirend die fröhliche Welt dahinzieht, hinter ihnen schreitet mit der Knute die stolze machtvolle Gebieterin des Treibens: das Geld. Endlich wohnen wir den Qualen des Reichen in der Hölle bei, der, auf einem Haufen von Goldstücken sitzend und von Schlangen umringelt, vergeblich von seinen Schätzen ausbietet, um mit einem Tropfen Wassers seine brennende Zunge zu kühlen. Den Gegensatz zu diesen trüben Bildern aber bilden drei Visionen eines künftigen schönen Zeitalters: Freude (fröhlich auf der Wiese spielende Kinder), Freiheit (Mann und Frau mit frohen Geberden auf sonnigem Bühel vom frischen Windhauch umspielt) und Friede

(ausruhender Greis an der frischen Quelle an umfriedetem Ort, den schöne Frauen beschirmen). Jedenfalls haben wir es hier, mag auch Einzelnes unzulänglich erscheinen, mit einem bedeutenden Werke eines ernst und energisch schaffenden Künstlers zu thun. Die sociale Tendenz der aus Gegenwartsanschauungen erwachsenen Schilderungen mag einseitig erscheinen, aber abgesehen von dem mittelalterlich anmuthenden Höllenbild, ist der Grundgedanke einheitlich und mit grosser Mannigfaltigkeit der künstlerischen Anschauung durchgeführt. Ideale Schilderung der Freude und des Frohsinns ist dabei offenbar nicht das Feld des Künstlers, die Bilder Freude und Freiheit leiden an Erzwungenheit und Pose. Dagegen ist das Winterbild mit den Schneeaufladern von grosser realistischer Kraft und hoher malerischer Vollendung; letzteres gilt auch von dem „Frieden“. Der Lebensweg der Bedrängten aber und der Triumphzug des Geldes — an Bellamys berühmte Kutsche erinnernd — reicht an die Kraft Klingerischer Grösse der Anschauung und des Stils heran. Technisch sind die Lührigschen Lithographien aufs sorgfältigste durchgearbeitet; der Künstler bemeistert die Schwierigkeiten des Verfahrens in hohem Grade und weiss dessen besondere Vortheile mit Geschick zu benützen, um höhere Wirkungen zu erreichen. Jedenfalls fesselt das Werk den Beschauer von Anfang bis zu Ende und als ein bedeutsamer künstlerischer Niederschlag socialer Anschauungen unserer Zeit verspricht es dauernden Wert zu behalten. Paul Schumann.

WIEN. DIE PERLMUTTERBECHER FRANZ HILLEBRANDTS im kunsthistorischen Hofmuseum. Erzherzog Ferdinand von Steiermark, nachmals Kaiser Ferdinand II., heiratete am 23. April 1600 die Tochter seines Oheims Wilhelm V., von Bayern, unter dessen Vormundschaft er bis zum 18. Lebensjahre von den Jesuiten in Ingolstadt erzogen worden war. Herzog Maximilian I., der seit 1597 nach Abdankung seines Vaters, Wilhelm V. in Bayern regierte, geleitete seine Schwester Maria Anna mit zahlreichem Gefolge zur Hochzeit nach Graz. Von den neun Söhnen des Kaisers Maximilian II. hatte keiner legitime Nachkommen und nachdem auch die Söhne des nächsten Agnaten, Ferdinands von Tirol, aus seiner Ehe mit Philippine Welser nicht successionsberechtigt waren, musste dereinst an Erzherzog Ferdinand von Steiermark die Gesammterbschaft des Hauses und die deutsche Kaiserkrone fallen. Es versteht sich, dass das hoffnungsreiche, junge Ehepaar mit prächtigen Hochzeitsgeschenken überhäuft wurde, deren gleichzeitiges Verzeichnis in den Acten des Familienarchives erhalten ist; es wurde im Jahrbuche der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (XV. Band, Reg. Nr. 12524) publicirt. Das Geschenk des Brautvaters, Herzogs Wilhelm V. von Bayern, ist im Verzeichnisse folgendermassen geschildert: „Fürstlich Durchlaucht Herzog Wilhelm in Ober- und Niederbayern hat geschenkt zehen drinkgeschier auswendig mit perlnmuetter gar künstlich, inwendig aber wie weintrauben von silber und verguldt aus getribne arbeit gemacht.“

Diese zehn „Trinkgeschirre“ lassen sich in den kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses nachweisen.

Es finden sich dort elf Becher, welche der Beschreibung des erwähnten Verzeichnisses entsprechen, und zwar sind dies die im Saale XIX, Vitrine I, aufgestellten Nr. 108, 118, 125, 131, 132, 135, 139, 147, 151, 196 und 201. Hievon ist aber der Deckelpokal Nr. 108 sofort auszuscheiden, er trägt das Meisterzeichen



Lührig, Im Kehricht der Grosstadt (aus: „Der Arme Lazarus")

des Nürnberger Goldschmiedes Georg Barst, der erst 1627 Meister wurde (vgl. Rosenberg, „Der Goldschmiede Merkzeichen", Nr. 1336). Die übrigen zehn Becher sind von einem Goldschmiede, von Friedrich Hillebrandt, der 1580 zu Nürnberg Meister wurde und 1608 dort starb (vgl. Rosenberg, l. c. 1256—1258 p—y und desselben: „Die Nürnberger Goldschmiedemarke F. H.", Kunst und Gewerbe XIX, S. 110 ff.). Von diesen zehn Trinkgeschirren sind die acht erstbezeichneten vollständig gleich, es sind Doppelbecher, deren oberer Becher sich wieder in zwei Becher zerlegen lässt, von vergoldetem Silber mit fünf- und sechseckigen Perlmutterblättchen mosaikartig belegt, jedes Perlmutterblättchen trägt ein Ornament aus Silber, das in der Hauptsache aus zwei gegenständigen heraldischen Lilien besteht, deren Blätter mit verschiedenfarbigem Email geziert sind; wo die Lilienstile aufeinander stossen, sitzt abwechselnd ein kleiner Rubin und ein kleiner Smaragd in einem Kästchen. Nicht weniger als etwa 180 solcher emaillirter Ornamente bilden den Schmuck eines Doppelbechers. Der Becherrand ist ornamental geätzt, auch Fuss und Henkel sind mit Ornamenten ausgestattet.

Die Deckelpokale 196 und 201 sind in ganz gleicher Weise decorirt, sie weichen nur in der Form ab, die oberen zwei Becher ersetzt hier ein mit einem Blumenstrausse gezierter Deckel. Der Blumenstrauss ist mit Lackfarben kalt bemalt. Es scheint also alles in bester Ordnung, diese zehn gleichgearbeiteten Trinkgeschirre von einem Meister sind das Hochzeitsgeschenk des Herzog Wilhelm V., gebe es

nicht doch noch ein Bedenken zu widerlegen. In der oben citirten Beschreibung heisst es: „inwendig aber wie Weintrauben von Silber und verguldt aus getribne arbeit gemacht.“ Thatsächlich sind die zehn Becher innen vergoldet, thatsächlich scheint es, dass sie in der Art der Traubenbecher (fälschlich Ananasbecher genannt) ausgebuckelt getrieben seien, das scheint aber nur so; betasten wir die Innenfläche, so fühlen wir, dass sie völlig glatt gearbeitet sind. Diese Sinnestäuschung, wohl beabsichtigt und hervorgerufen durch Reflexlichter, ist so gross, dass man bei einfallendem, directem Lichte nur durch Betasten sich von der Täuschung überzeugt. Der Verfasser des Verzeichnisses war derselben auch unterworfen, wir können dies um so ruhiger und bestimmter behaupten, als selbst Quirin Leitner, der fleissige und gewissenhafte Schatzmeister der Schatzkammer, auch ein Opfer dieser Täuschung wurde. In seinem Prachtwerke „Die hervorragendsten Kunstwerke der Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses (Wien, Hof- und Staatsdruckerei, 1870)“ bildet er einen Doppelbecher ab (Abbildung 41), in der Beschreibung aber heisst es: „Das Futter des Bechers ist aus vergoldetem Silber und ausgebuckelt.“ Hiedurch ist jedes Bedenken beseitigt und die Geschichte der eigenartigen Perlmutterbechergarnitur Franz Hillebrandts festgestellt.

In den bayerischen Hofzahlamtsrechnungen, soweit dieselben von Westenrieder (Beyträge zur vaterländischen Historie) veröffentlicht wurden, ist der Ankauf dieser zehn Becher nicht erwähnt, es erklärt sich aber dies daraus, dass Herzog Wilhelm V. im Jahre 1600 bereits als Privatmann lebte. Dass aber Friedrich Hillebrandt für das herzogliche Haus Bestellungen auszuführen hatte, beweisen die vergoldete Lichtputzscheere in der Reichen Capelle zu München und die prächtige St. Georgsgabel in der königlichen Schatzkammer daselbst.

Heinrich Modern.

WIEN. HANDBUCH DER LITHOGRAPHIE, HERAUSGEGEBEN VON GEORG FRITZ. Die Zeit, die für die Vorzüge der Lithographie kein Verständnis besass, ist noch in frischer Erinnerung; die verhältnismässig lange Zeit, die diesem graphischen Verfahren allenfalls nur seiner bequemen Anwendung halber im Dienste des sogenannten Mercantildruckes eine, wenn auch eingeschränkte Existenzberechtigung zuschrieb. Doch die Lithographie hat die Periode überstanden, in der man mit ihr „nichts anzufangen wusste,“ und sie feiert eine glänzende Wiedergeburt. Es haben sich die Künstler gefunden, die ihre bedeutenden Vortheile ausgiebig zur Geltung zu bringen verstehen. Die so überaus geschmeidige, vielseitige, den verschiedensten künstlerischen Forderungen willig entsprechende und dabei noch mannigfaltiger Weiterbildung fähige lithographische Technik hat nun in jüngster Zeit in dem Vicedirector der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in Wien, Regierungsrath Fritz den berufensten literarischen Anwalt gefunden. Das Werk, dessen erstes Heft (Halle a. S., W. Knapp) vorliegt, wird dem behandelten Gegenstande Freunde, eifrige ausübende Künstler, sowie den Schöpfungen der Lithographie die gesteigerte Gunst der Amateure verschaffen. Eine solche Vorhersage ist nur möglich, wenn wie hier den Äusserungen des eminenten Fachmannes sich noch Eines beigesellt: die Liebe, die nicht müde wird, mit vollen Händen nur das Beste zu geben. So zeigt sich uns Regierungsrath Fritz in seinem Werke in dreifacher Eigenschaft: als klar blickender Künstler, als ausgezeichneter Techniker und als liebevoller Lehrer.

Zugleich mit einem kurzen geschichtlichen Abriss der Lithographie entwickelt sich in der Einleitung die Reihe der Abarten dieser Technik, im wesentlichen schon die Hauptpunkte des zu behandelnden Programmes andeutend. In der darauf folgenden Charakterisirung der bestehenden Druckmethoden sind, durch sehr instructive schematische Darstellungen unterstützt, die eigenthümlichen Merkmale des Hoch- und Tiefdruckes erklärt. Hieran schliessen sich in klarer, jede Weitschweifigkeit vermeidender Weise die Bestimmungen des Wesens der Lithographie, des Grundsätzlichen und Eigenthümlichen dieser Technik.

Wir denken uns das bis jetzt Angeführte als eine kurze Propädeutik, mit deren Inhalt sich jeder angehende Lithograph vertraut machen kann und muss, bevor er es mit der praktischen Übung versucht. In der That beginnt auch erst jetzt der erste Abschnitt des Handbuches, mit dem wir in das lithographische Atelier eingeführt und mit seinen Einrichtungen bekannt gemacht werden. Wir lernen die Materialien und Werkzeuge und deren Bestimmung kennen und es beginnt die praktische Unterweisung.



Becher von Hillebrandt

Zahlreiche treffliche Holzschnitte vermitteln hiebei das Verständnis durch Anschauung. Von den als Beispiele der verschiedensten Arten der lithographischen Technik dem Werke beigegebenen 16 Tafeln befinden sich im ersten Hefte vier, jede von einem ausführlichen, den Arbeitsgang schildernden Text begleitet: eine Autographie-Zeichnung, eine Pantographie, eine Chromolithographie nach einem Aquarell und eine Federzeichnung auf Stein; sämmtlich in der k. k. Hof- und Staatsdruckerei in vorzüglichster Weise hergestellt.

MITTHEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

WINTERAUSSTELLUNG IM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM. Seine Excellenz der Herr Unterrichtsminister Graf Bylandt empfing am 1. April den Director des Österreichischen Museums und nahm die Darlegung des Programmes für die diesjährige Winterausstellung im Museum entgegen, deren Abhaltung in einer Versammlung von Kunstgewerbetreibenden am 21. März beschlossen und in der Tagespresse am 23. März publicirt wurde. Diese Ausstellung von österreichischen Kunstgewerbe-Erzeugnissen, für welche

die Monate November und December d. J. und Jänner 1899 in Aussicht genommen sind, wird den Säulenhof des Museums, die Gallerie, den Saal IX, den Sitzungssaal und, insoweit dies die abzuhaltenden Curse gestatten, auch den Vorlesungssaal des Museums einnehmen, also namentlich durch die Einbeziehung des Säulenhofes eine wesentliche Erweiterung gegenüber der vorjährigen Winterausstellung zeigen. Sie soll schöne Objecte aus allen Stilperioden bieten, selbstverständlich auch moderne Schöpfungen in den verschiedenen Zweigen des inländischen Kunstgewerbes vorführen. Der Director des Museums wird auch diesmal über die Zulassung jedes einzelnen Objectes entscheiden. Seitens einer Anzahl hervorragender Firmen, die auf Grund der ersten Bekanntmachung dieses Planes an den Museumsleiter herangetreten sind, liegen bereits sehr bemerkenswerte Anmeldungen von grösseren Intérieurs vor. So haben Portois und Fix einen Raum im Louis XVI-Stil angemeldet, während das Atelier J. W. Müller, welches sein trauliches englisches Zimmer aus der vorjährigen Winterausstellung zweimal nach Deutschland verkauft hat, abermals einen Raum im englischen Genre einrichten wird. Von hohem Interesse verspricht die getreue Copie eines Louis XV-Saales aus dem Schlosse Esterhaza (1761 bis 1765) zu werden, welche die Firma Ludwig Otto Schmitt mit specieller Bewilligung des Fürsten Paul Esterhazy zur Ausstellung bringen wird.

Den Glanzpunkt der Exposition wird der Säulenhof bilden, in welchem eine grössere Zahl bedeutender Einzelstücke zur Aufstellung gelangen und zu einem malerischen Ensemble vereinigt werden soll. Für die Ausschmückung der Halle haben ausser den genannten Firmen eine ganze Reihe von Kunstgewerbetreibenden ihre Mitwirkung zugesagt.

Ganz specielle Aufmerksamkeit will auch diesmal der Director den kleinen, aber tüchtigen Handwerkern zuwenden, unter welchen er bisher schon manch wackeren Mitarbeiter gefunden hat.

Ausser den neuen Schöpfungen, die auch noch bei der diesjährigen Ausstellung im Museum in bescheidener Zahl auftreten dürften, sollen correcte Copien mustergiltiger alter Objecte, den verschiedenen Zweigen des Kunsthandwerks angehörig, zur Ausstellung gelangen und stehen hiefür zahlreiche Originale aus dem Privatbesitze zur Verfügung. Es seien hier unter anderen die Fürsten Schwarzenberg und Clary, Markgraf Pallavicini, die Grafen Harrach, Latour, die Herren Baron Albert Rothschild, Baron Pfaffenhofen, Paul von Schöller genannt, welche Zusagen in diesem Sinne machten.

Auch hat der Director bereits Fühlung mit einzelnen Provinzmuseen — Graz, Salzburg, Linz — genommen, um wo thunlich auch das Kunsthandwerk der Provinz an der Ausstellung theilnehmen zu lassen. Für das künstlerische Arrangement der Winterausstellung hat sich der Director die Mitwirkung der Maler Hugo Charlemont und Heinrich Lefler, der Architekten Baumann und Urban gesichert, während auch die Grafen Wilczek und Lanckoroński an dem Werke mitzuhelfen versprachen. Was den Verkauf der exponirten Objecte anlangt, so werden die Aussteller diesen selbst, und zwar durch ihre eigenen gemeinsam bestellten Organe besorgen, wie auch die Vorschläge mit Rücksicht auf die Bewilligung von Vorschüssen durch einen von den Ausstellern gewählten Ausschuss dem Director des Museums unterbreitet werden sollen. Schliesslich fügte der Director diesen Ausführungen, um Missverständnissen vorzubeugen an, dass die sogenannte Weihnachtsausstellung des Wiener Kunstgewerbevereines,

wie eine solche in der Versammlung dieses Vereines vom 29. März angeregt oder beschlossen wurde, sich wegen Platzmangels unter allen Umständen im Museum nur auf die von dem genannten Vereine bisher das ganze Jahr hindurch innegehabten Räume zu beschränken haben wird. Der Herr Minister nahm die Ausführungen des Directors zur Kenntnis und ertheilte demselben die Ermächtigung, im Sinne der von ihm entwickelten Grundsätze vorzugehen.

Gelegentlich eines Besuches, mit welchem der Herr Unterrichtsminister das Museum am 23. April beehrte, nahm der Director abermals Anlass, sein Actionsprogramm für das laufende Jahr dem Minister in eingehender Weise darzulegen und zeigte sich Graf Bylandt mit den Mitteln und Wegen, die der Leiter des Institutes zur Hebung unseres heimischen Kunstgewerbes in Anregung brachte, nach jeder Richtung hin völlig einverstanden.

NEU AUSGESTELLT. Die Kunststickerei-Schule des Wiener Frauen-Erwerbvereines hat im Arcadenhofe des Österreichischen Museums ihren Lehrplan in einer Anzahl von Mustertüchern und Stickproben der verschiedenen alten und modernen Techniken ausgestellt. Diese Ausstellung, welche vier Wochen dauert, wurde am 16. v. M., eröffnet. Ferner ist im Arcadenhofe des Museums das für den verstorbenen Bildhauer Professor August Kühne bestimmte Grabdenkmal ausgestellt; die Architektur, entworfen von den Architekten Frauenfeld und Berghof, ausgeführt von Hauser, ist mit einer von Kühne modellirten, von Turbain in Bronze gegossenen Grabfigur geschmückt.

Sonntag, den 17. v. M., wurde der Saal IV wieder eröffnet. Er zerfällt in zwei Abtheilungen, von denen die eine im Anschlusse an den keramischen Saal die bekannte und an interessanten Stücken sehr reiche Sammlung antiker Vasen und Terracotten in vollständiger Neuordnung enthält; in der anderen Abtheilung wird die grosse Textilsammlung des Museums in wechselnden Ausstellungen gruppenweise vorgeführt werden. Gegenwärtig sind hier ältere europäische und orientalische Goldstickereien vereinigt.

Im Saal I gelangte eine Collection von 54 Objecten, Gefässe und Geräthe in Silber, zur Ausstellung. Die kleine Sammlung umfasst drei Gruppen: Wiener und österreichisches Silber aus dem XVIII. und dem Anfange des XIX. Jahrhunderts, englisches Silber aus derselben Epoche und europäisches Silber anderweitiger Provenienz aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert. Die Objecte sind Privateigenthum und zeichnen sich nicht allein durch geschmackvolle und für Gebrauchsgegenstände sehr geeignete Formen aus, sondern gewinnen noch dadurch besonderes Interesse, dass Punzen und Meisterzeichen fast bei jedem Stücke eine genaue Datirung und Zuschreibung ermöglichen.

BESUCH DES MUSEUMS. Seine k. u. k. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Ludwig Victor hat am 16. v. M. Vormittags die Stickerei-Ausstellung des Wiener Frauen-Erwerbvereines im Österreichischen Museum mit einem längeren Besuche ausgezeichnet.

Seine Excellenz der Herr Minister für Cultus und Unterricht Graf Bylandt hat am 23. v. M. diese Ausstellung eingehend besichtigt.

Die Sammlungen des Museums wurden in den Monaten März und April 1898 von 8072, die Bibliothek von 2905, die Vorlesungen von 536 Personen besucht.

LITTERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. AESTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

Art in the Home in Cornwall. (The House, Febr.)

AUCAMUS, E. Menuiserie, Serrurerie, Plomberie, Peinture et Vitrerie. In-16°. VIII-352 p. avec fig. Paris, Vicq-Dunod et Cie.

BÉNET, Arm. Notes sur les artistes caennais de la fin du XVIIe siècle et du commencement du XVIIIe. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI. p. 149.)

Bewegung, Die neueste, im deutschen Kunstgewerbe. (Köln. Ztg. 13. März.)

Bewegung, Zur, auf dem Gebiete der neueren Kleinkunst. (Deutsche Bauzeitung, 1897, 100.)

BOEHEIM, W. Albert Ilg. (Jahrb. der kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, XIX.)

BREDT, E. W. Mehr Wahrheit und Persönlichkeit in Jedermanns Heim. (Zeitschr. für Innen-Decor., Januar u. ff.)

CHAMPEAUX, A. de. L'Art décoratif dans le vieux Paris. In-4°, 356 p. avec grav. Paris, Schmid.

CUMONT, G. Manufactures établies à Tervueren par Charles de Lorraine et industries créées ou soutenues en Belgique par le Gouvernement Autrichien. (Annales de la Soc. d'Archéol. de Bruxelles, XII. 1.)

DAY, L. P. Art for Winter Evenings. (The Art Journ., Febr.)

HOFMANN, A. „Neue" Kunst in Berlin. (Kunstgewerbebl. N. F. IX, 5.)

HOPF, O. P. Die Volkserziehung zur Kunst. (Die Gegenwart, 6.)

Kunst, Die, für das Volk. (Die Grenzboten, 5.)

LAMPRECHT, K. Das deutsche Porträt bis auf Holbein und Dürer. (Das Museum, III, 6.)

MAXE-WERLY, L. Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et des artistes dans le Barrois antérieurement à l'époque de la Renaissance. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI. p. 997.)

Möbel und Dekoration. Hrsg.: Hans Schmank. 1. Jhrg. 1898. 24. Hfte. gr. 4°. 1. Hft. 12 S. m. Abbildgn. Nürnberg, J. P. Raw. M. 8.

Opere d'arte industriale, Alcune, nella Galleria Estense di Modena. (Arte ital. dec. e ind., VI, 11.)

RUSKIN, John. Wege zur Kunst. Eine Gedankenlese aus den Werken des R. Aus dem Engl. übers., zusammengestellt und eingeleitet v. J. Feis. I. u. II. 8°. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 4·50.

SCHAEFER, K. Die sogen. verdeckte, unerlaubte Nachbildung im Kunstgewerbe. (Zeitschr. für Innen-Decor., März.)

SCHAEFFER, A. v. Eduard R. v. Engerth. (Jahrb. der kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, XIX.)

SCHMID. H. S. Entwürfe f. modernes Kunsthandwerk. Hrsg. v. H. S. Schmid u. Hub. Köhler 1. u. 2. Hft. Fol. München, H. Lukaschik. 6 Hfte. M. 12.

SCHUHMACHER, Fritz. Die Sehnsucht nach dem „Neuen". (Deutsche Bauzeitung, 1897, 101.)

Le scuole del Museo artistico-industriale in Roma. (Arte ital. dec. e ind., VI, 12.)

SOMBART, C. M. Über die Zukunft des Kleingewerbes. Eine Studie mit Organisationsvorschlägen für Preussen. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., 23. [Auszug aus dem gleichnamigen Werke des Verfassers, Magdeburg, C. E. Klotz.])

Stil, Der, in den bildenden Künsten u. Gewerben. Hrsg. v. G. Hirth. 1. Serie. Der schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten. In 42 Lfgn. 1. Lfg. gr. 4°. Alterthum, bearb. v. H. Bulle, S. 1—6, m. Abbildgn. u. 12 Taf. München, G. Hirth. M. 1.

II. ARCHITEKTUR. SCULPTUR

ARNOLD, Hugo. Die Walhalla. (Allgemeine Zeitung, 80.)

BOSSEBOEUF, L. Le tombeau de Batarnay, à Montrésor. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI. p. 206.)

CORREL, Ferd. Portale u. Thüren. Ein Formenschatz deutscher Kunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Mit einem Vorwort von P. J. Rée. gr. 4°. 100 Lichtdr.-Taf. m. erkl. Text. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 20.

CUMONT, F. Note sur une statuette de bronze découverte à Agrigente. In-8°. 8 p. et planches. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue archéol.)

EHRENBERG, H. Cornelis Floris. (Kunstchron., N. F. IX, 14.)

ENDELL, A. Möglichkeit und Ziele einer neuen Architektur. (Deutsche Kunst u. Decoration, 5.)

FABRICZY, C. v. Domenico Rosselli. (Jahrb. der königl. Preuss. Kunstsamml., XIX, 1.)

GRAND-MAISON, Louis de. Les auteurs du tombeau des Poncher. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI. p. 87.)

HÉNAULT. Les boiseries de l'abbaye de Vicoigne et les Schleiff, sculpteurs valenciennois. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI. p. 518.)

JACQUOT, Alb. Les Adam; résumé biographique et actes d'état civil. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI. p. 650.)

— — Les Michel et Clodion; résumé biographique et actes d'état civil. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI. p. 667.)

KARAGEORGEVITCH, Prince Božidar. Vallgren. (The Magazine of Art, Febr.)

KAUTZSCH, Rud. Die Bamberger Domsculpturen. (Beilage zur Allg. Zeitung, 59.)

LE VAYER, P. La Stèle funéraire de Gervais de Mezerettes, au cimetière de Saint-Etienne-du-Mont. In-8°. 16 p. avec fig. Mamers, Fleury et Dangin. Extr. de la Revue historique et archéologique du Maine (I. 42).

LEYMARIE, Cam. Les frères Brousseau et le palais épiscopal de Limoges. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI. p. 749.)

MARGADANT, J. Onze koninklijke paleizen. (Het Loo. 's Huis-ten-Bosch. Paleis te Amsterdam. Paleis in 's Noordeinde. Soestdijk.) Haarlem. H. D. Tjeenk Willink. 36, 28, 16, 16 blz. 4°. fl. 2·50.

MAZEROLLE, F. Jacques-Denis Antoine, architecte de la Monnaie (1733—1801). In-8°. 15 p. Paris, imp. Plon, Nourrit et Cie.

MITCHELL, A. A Modern English Country House. (The Studio, Jan.)

MOELLE, W. Das Kaiserdenkmal an der Porta westphalica. (Deutsche Bauzeitung, 1898, 1.)

P. K. Der Dresdener Todtentanz. (Wegweiser für Sammler, 1898, 1.)

REQUIN, L'abbé. Le sculpteur Antoine Volard. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI. p. 211.)

ROSEROT, A. Fonte de la statue équestre de Louis XV, oeuvre de Bouchardon. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI. p. 222.)

SCHELTEMA, P. H. Practisch handboek voor bouwkundigen en ambachtslieden, omvattende alle voorkomende werkzaamheden, gereedschappen, voorwerpen en hulpmiddelen, alphabetisch gerangschikt, beschreven, verklaard, en van eenige honderden afbeeldingen voorzien. Afl. 1. Rotterdam, D. Bolle. 4 en 1—32 blz. post. 8°. Compleet in 25 à 30 afl. à fl. —·30.

SCHUMANN, P. Constantin Meunier. (Kunstwart, 8.)

STRZYGOWSKI, J. Das byzantinische Relief aus Tusla im Berliner Museum. (Jahrb. der königl. Preuss. Kunstsamml., XIX, 1.)

WHITE, Gl. Mr. Moira's Paintings and Bas-Reliefs. (The Studio, Jan.)

WISMES, G. de. Les Personnages sculptés des monuments religieux et civils, des rues, places, promenades et cimetières de la ville de Nantes; Du petit nombre de ceux qui existent; De quelle manière on devrait l'accroître. In-8°, 116 p. Vannes, Lafolye.

YRIARTE, Ch. The Camerino of Isabelle d'Este, Marquise de Mantua. (The Art Journ., Febr.)

III. MALEREI. LACKMALER. GLASMALEREI. MOSAIK

BERENSON, Bernh. Die florentinischen Maler der Renaissance. Mit e. Index zu ihren Werken. Aus d. Engl. v. O. Dammann. 8°. III, 164 S. Oppeln, G. Maske. M. 4.

BRAQUEHAYE, Ch. Les peintres de l'Hôtel de ville de Bordeaux et des entrées royales, depuis 1525. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI. 817, 1122.)

CHENNEVIÈRES, H. de. Les Tiepolo. Grand in-8°, 159. p. avec 75 grav., Paris, lib. de l'Art. 6 Fr.

COURNAULT, Ch. Les peintures murales de l'église de Malzéville. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI. p. 248.)

DOLLMAYR, H. Hieronymus Bosch und die Darstellung der vier letzten Dinge in der niederländ. Malerei des XV. und XVI. Jahrh. (Jahrb. der kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, XIX.)

FAULWASSER, J. Moderne Kunstverglasung und Glasmalerei. (Deutsche Kunst und Decoration, 5.)

FAVARCQ, L. Peintures du XIVe siècle découvertes dans l'ancienne chapelle de la Chartreuse de Saint-Croix. In-8°. 11 p. Montbrison, imp. Brassart.

FRIEDLÄNDER, Max J. Lucas Cranach. (Das Museum, III, 5.)

FUCHS, G. Melchior Lechter. (Deutsche Kunst und Decoration, 6.)

HERMANN, H. J. Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III. Acquaviva. (Jahrb. der kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, XIX.)

HÉRON, L. Les Nouvelles Verrières de Notre-Dame de Beaune. Description; Histoire; Projets. Petit in-8°. 27 p. Beaune, imp. Batault.

Lacunari dipinti da Domenico Campagnola nel 1531. (Arte ital. dec. e ind., VI, 11.)

LANGE, K. Primitivismus. (Die Kunst für Alle, XIII, 11.)

LAVA, B. Due fregi dipinti da Domenico Campagnola nel 1531. (Arte ital. dec. e ind., VI, 11.)

MAGUIRE, A. Nouveaux panneaux décoratifs. schmal gr. Fol. 4 Farbendr. Berlin, Schultz-Engelhard. M. 3.

MATSCH, F., E. u. G. KLIMT. Die Deckengemälde in den grossen Stiegenhäusern des k. k. Hofburgtheaters in Wien. In 8 Radirgn. v. W. Wörnle. Mit Text v. Prof. Jos. Bayer. qu. Fol. 4 S. Text. Wien, Ges. für vervielfält. Kunst. M. 15.

POTTIER, E. La Peinture industrielle chez les Grecs. In-16, 64 p. avec fig. Paris, Henry May.

Prells Wandgemälde im Rathhaussaalezu Danzig. (Die Kunst für Alle, XIII, 12.)

RENAN, A. Théodore Chassériau et les Peintures du Palais de la Cour des Comptes. (Gaz. des Beaux-Arts, Févr.)

SCHAEFER, K. Über die Grundsätze mittelalterl. Decorationsmalerei. (Mittheil. d. Gewerbe-Museums zu Bremen, 1.)

Schildersboek, Het. Noorden Zuid-Nederlandsche schilders der 19e ecuw, in monographieën door tijdgenooten. 1e deel. Amsterdam. Uitgevers-Maatsch. „Elzevier". 4°. Compl. in 5 dln.

SCHLOSSER, J. v. Tommaso da Modena und die ältere Weberei in Treviso. (Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, XIX.)

Thoma Hans. 18 Photogravuren nach den Originalen des Meisters. gr. Fol. 1 Bl. Text. München, F. Hanfstaengl. M. 40.

THOMAS, J. Les Vitraux de Notre-Dame de Dijon. In-16, 55 fig. et 2 planches. Dijon, impr. Jobard.

U. Th. Wiederauffindung von Fresken Domenico Ghirlandaio's in der Kirche Ognissanti in Florenz. (Kunstchron. N. F. IX, 15.)

WEBER, Paul. Profane Wandmalereien des Mittelalters. (Beil. zur Allg. Zeitung 16/17.)
WEISSENBACH, H. Japanische Figuren im Style Toyo-Kunis, u. A. Vorlagen f. Malerei, Brennerei etc. gr. Fol. 5 Farbendr. m. 3 S. Text in Fol. Leipzig, Haberland. M. 10.
WHITE, Gl., s. Gr. II.
WICKHOFF, Fr. Sacchis Restauration der sterbenden Mutter des Aristides. (Jahrb. der kunsth. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, XIX.)

IV. TEXTILE KUNST. COSTUME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDER-ARBEITEN

ADAM, P. Der „Vorsatz" im Buche und die Innenseite des Deckels. (Zeitschr. für Bücherfreunde, I, 12.)
BART, Vict. Le couvre-pied du lit d'apparat de Louis XIV. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI. p. 556.)
BEAUMONT, Ch. de. Une tapisserie bruxelloise du XVIe siécle. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI., p. 115.)
Book-backs in Repoussé Leather. (The House, Febr.)
The Draping of Mantel-boards (The House, Febr.)
PERATHON, Cyprien. Evrard Jabach, Directeur de la manufacture royale de tapisseries d'Aubusson. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI. p. 1063.)
PIETRKOWSKI, Edm. Die Geschichte der Tuchmacherei in Schönlanke. (Zeitschr. d. hist. Gesellsch. für die Prov. Posen, XII. p. 271.)
SIMON, A. Études analytiques des principaux tissus. In-8°. VII—128 p. avec 219 fig. Paris, imp. Fayolle.
Tapeten, Neue Pariser. (Tapeten-Zeit. 3.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

ADVIELLE, V. Notices sur les calligraphes Bernard dit de Paris et Bernard dit de Melun. (Réun. des Soc. des Beaux-Arts, XXI. p. 154.)
— — Notice sur le chevalier de Berny, dessinateur et calligraphe du XVIIIe siècle. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI. p. 172.)
BAYARD, E. L'Illustration et les Illustrateurs. Ouvrage orné de vignettes des principaux artistes et de portraits par l'auteur. Avec une préface de M. Henry Havard. Grand in-8°. XI, 389 p. Paris, Delagrave.
CLAUDIN, A. Les Origines de l'imprimerie en France. Premiers essais à Avignon en 1444. In-8°. 19 p. Paris, Claudin.
FRICK, G. Die Elzevirschen Republiken. (Zeitschr. für Bücherfreunde, I. 12.)
FRITZ, G. Das Aluminium für die graphischen Künste. Vortrag, gehalten im N. ö. Gewerbe-Verein. (Wochenschrift. d. N. ö. Gew.-Ver., 5.)
F. v. Z. Neuere deutsche Drucker-, Verleger- und Antiquariats-Marken. (Zeitschr. für Bücherfreunde, I, 12.)
GROSSE, E. Ein vergessenes Illustrationsverfahren. (Zeitschr. für Bücherfreunde, I. 11.)
MOUREY, G. A French Caricaturist: Caran d'Ache. (The Studio, Febr.)
— — Steinlen as a Lithographer. (The Studio, Jan.)
SCHMID. H. A. Der Monogrammist HF und der Maler Hans Frank. (Jahrb. der königl. Preuss. Kunstsamml. XIX, 1.)
UZANNE, O. L'Art dans la décoration extérieure des livres en France et à l'étranger. In-4°. VI, 281 p. avec grav. Paris, May. 40 Fr.

VI. GLAS. KERAMIK

LHOEST, Em. Note sur diverses pièces de céramique belge, exposées lors de la séance du 2. janv. 1897. (Annales de la Soc. d'Archéol. de Bruxelles, XII, 1.)
Meissner Porzellan, Neues. (Central-Bl. für Glas-Ind. u. Keramik, 439.)
Neuheiten der königl. Porzellan-Manufactur [in Berlin]. (Central-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 439.)
Neuheiten, Pariser, in Kunstsachen aus Porzellan. (Central-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 434; n. d. „Thonind.-Ztg.")
PAP, J. Ungarisches Porzellan. (Central-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 438; n. d. „Centr.-Anz.")
PAZAUREK, Gustav. Vortrag im Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin über „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unserer Gläserdecoration." (Central-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 439.)
ROBINSON, F. S. Decorative Art at Windsor Castle: The Porcelain. (The Magazine of Art, Febr.)
VIOLARD, E. De la céramique berbère, rapport adressé à M. le gouverneur général de l'Algérie, à la suite d'une mission en Kabylie. In-8°, 34 p. Alger, imp. Fontana et Cie.

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

A. L. Möbel- und Holz-Arbeiten im Charakter der Tiroler Gothik. (Zeitschr. für Innen-Dec., Januar.)
BERTIN, L. La Menuiserie moderne (compositions nouvelles). Avec concours de MM. J. Jeaunin, J. L. Fouquet, V. Meunier, Barberot, Dufourmantelle, A. Ménard, Porté-Secrétain, Gachard, Dubourg, Carlin, H. Rolland, etc. In-4°. 292 p. avec fig. Dourdan, Juliot.
DIESBACH, M. de. Stalles de la Collégiale de St. Nicolas. (Fribourg artistique, 1898, 1.)
DOLLMAYR, H. Alte Bilderrahmen. (Die Kunst für Alle, XIII, 11.)




JUNI
1. MITTWO. QU. GRAT.
2. DONNER. ERASMUS.
3. FREITAG. CLOTILDIS.
4. SAMSTA. QUIRINUS.
5. SONNTA. B. 1. DREIFAL.
6. MONTAG. NORBERT.
7. DIENSTA. LUCRETIA.
8. MITTWOCH MEDARDUS.
9. DONNER. FROHNLEICHNAM.
10. FREITAG MARGARET.
11. SAMSTA BARNABAS.
12. SONNT. B 2. JOH. v. FAC.
13. MONTAG. ANTON v. P.
14. DIENSTA JOHANNES NOV. v. SUCZAVA.
15. MITTWOCH VITUS
16. DONNER. BENNO. V.
17. FREITA. HERZ-JES-F.
18. SAMST. GERVASIUS
19. SONNT. JULIANA
20. MONTAG. SILVERIUS.
21. DIENSTG. ALOIS. v. G.
22. MITTWOCH PAULINUS
23. DONNER EDELTRUD.
24. FREITAG JOH. D. TAUF.
25. SAMSTAG PROSPER
26. SONNTA. VIRGILIUS PAT. v. TRIENT.
27. MONTAG. LADISLAUS.
28. DIENST. LEO II. P.
29. MITTW.
30. DONNER PAULI. GED.
Wie's Wetter zu Medardi fällt · Es bis zum Mondesschluß anhält ·
O heiliger Veit regne nicht · Dass es uns nicht an Gerst' gebricht ·
30 ROSENMONAT TAGE


S·VIRGILIVS
S·JOH·NOV·VON SUCZAVA
PATRON·VON·TRIENT.
PATRON·DER·BUKOWINA.



CONSTANTIN MEUNIER VON PAUL SCHUMANN-DRESDEN



ES hat sich in der jüngsten Zeit in der Plastik eine Stilrichtung ausgebildet, die nichts mehr mit der Antike gemein hat, die, wenn überhaupt an etwas in der Vergangenheit, nur an die italienische Plastik des uns so geistesverwandten Quattrocento erinnert, die thatsächlich auch vielfach bei Entstehung dieser neuen Kunst Pathin gestanden hat. Denn man geht vor der Hand nicht mehr aus auf ein idealistisches Typischmachen der Gegenstände, vor allem des Menschen, sondern auf ein realistisches Individualisiren derselben. Man rundet und glättet nicht mehr bis aufs Äusserste das immer doch in etwas unvollkommene Modell der Natur ab, man bleibt bei der Wahrheit der Natur und sucht sie nicht zu corrigiren, wohl wissend, dass eine blosse unveränderte, aber verständnisvolle Wiedergabe derselben schon Kunst ist.“ — Der Kunstgelehrte, der kürzlich diese halbwahren Worte schrieb, muss wohl Constantin Meunier nicht kennen, den belgischen Bildhauer, der die ganze Grösse der Antike vereinigt mit dem vollen Geiste der Neuzeit, und dessen Werke in den letzten beiden Jahren nacheinander in Paris, in Dresden, in Berlin und in Wien wie eine Offenbarung gewirkt haben. Gewiss, auch der Naturalismus, das ist die wahllose, getreue Abschrift der Natur, ist Kunst, aber wer hielte sie für die höchste Kunst, wen vermöchte sie auf die Dauer zu befriedigen? Welchen Beschauer? Welchen Künstler? „Der wahre Stil kommt dann, wenn der Mensch, selbst gross angelegt, nach Bewältigung der unendlichen Feinheiten der Natur, die Sicherheit erlangt hat, in das Grosse zu gehen. Mit einem Worte: Stil ist richtiges Weglassen des Unwesentlichen. Der sogenannte Realist (richtiger Naturalist) bleibt immer im Detail stecken, Realismus (richtiger Naturalismus)* ist die leichteste Kunstart und kennzeichnet stets den Verfall. Wenn die Kunst das Leben nur copirt, dann brauchen wir sie nicht.“ Diese Worte Anselm Feuerbachs gelten noch heute. Wer sind denn die

* Offenbar sind die bekannten Schlagworte einander so gegenüberzustellen: Realismus und Phantasiekunst (bezeichnen die Stoffwahl), Naturalismus und stilisirende Kunst (bezeichnen die Art der Wiedergabe der Natur), individuelle und conventionelle oder schulmässige Kunst (bezeichnen die Auffassung); Idealismus aber bezeichnet eine allgemeine Lebensanschauung, nicht eine besondere Kunstauffassung.

grössten Künstler unserer Tage? Böcklin, Menzel, Klinger, Puvis de Chavannes, Watts, Meunier. Welchem von diesen Künstlern aber fällt es wohl ein, die Natur wahllos und unverändert wiederzugeben? Nein, die wahre, reife Kunst beginnt erst dann, wenn der Geist die Form beherrscht. Den Stümper kennzeichnet, dass sein Geist der Form nicht mächtig ist, den Routinier, dem die Menge Beifall spendet, dass die Form den Geist beherrscht, den wahren Künstler, dass der Geist über die Form souverän gebietet. Ein solcher ist Constantin Meunier, und es steht nicht im Widerspruch hiermit, wenn er, der begeisterte Bewunderer der Antike, das unausgesetzte Studium der Natur für ganz unerlässlich erachtet. In beiden Beziehungen steht er Donatello nahe.

Meunier ist einer der grossen Entdecker auf dem Gebiete der Kunst, wie es in unseren Tagen vor ihm Millet war, von dem Ludwig Pfau sagte: „Seine ungefügen Gesellen werden noch mit Gold aufgewogen werden, wenn die dynastischen Prunkgemälde, die ausgehöhlten Heiligenbilder und die geschichtsphilosophischen Hampelmänner so mancher jetzt gepriesenen Meister längst in die Rumpelkammer gewandert sind. Weder Götter noch Könige werden vor diesen Bauern bestehen! Das ist eben das Recht der Kunst: sie verewigt, was sie will." Die Kunst Meuniers aber verewigt die Arbeit und Meuniers Arbeiter werden neben Millets Bauern als Grossthaten echter Kunst und charakteristische Erzeugnisse gerade unserer Zeit die Zeiten überdauern. Noch niemals vor Meunier ist der Arbeiter als ein würdiger Gegenstand der hohen Kunst erachtet worden; noch nie vor unserer Zeit ist allerdings auch der Arbeiter ein so bedeutender Mitstreiter im Lebenskampfe gewesen, wie jetzt. Unsere Zeit hat zum erstenmale in der Weltgeschichte den ehernen Schritt der Arbeiterbataillone gehört. Zwar steht Meunier in der Gegenwart nicht allein in der Hereinziehung des Arbeiters in die künstlerische Darstellung der Gegenwart oder der jüngsten Vergangenheit. Die Namen Gerhard Hauptmann, Zola, Menzel, Laermans werden uns alsbald gegenwärtig; wir denken an „Die Weber", an „Germinal", an das „Eisenwalzwerk" und „die schlafenden Maurer", an den „Zug der strikenden Arbeiter" und das „Abendgebet beim Ertönen der Vesper". Den Schöpfern aller dieser Werke steht Meunier gesondert gegenüber, denn er allein sah im Arbeiter nicht bloss den Sclaven des Capitals, der sich im gewaltigen Kampfe gegen seine Bedrücker erhebt, oder den Arbeiter als Theil eines Gesammtbildes gewaltiger Arbeit oder gar als Herdenmenschen, der nur in der fanatisirten Masse wirkt, nein, Meunier entdeckte die Grösse, den

Ernst, das Monumentale in der schweren mühseligen Arbeit und ihren Vertretern. „Im Positiven die Poesie festzuhalten scheint mir die Aufgabe des Künstlers zu sein“, schreibt Feuerbach; dies ist auch Meuniers Grundsatz, aber er verengt das Positive noch, indem er sagt: „L'art doit être de son temps et de son pays.“



Der Gerichtete

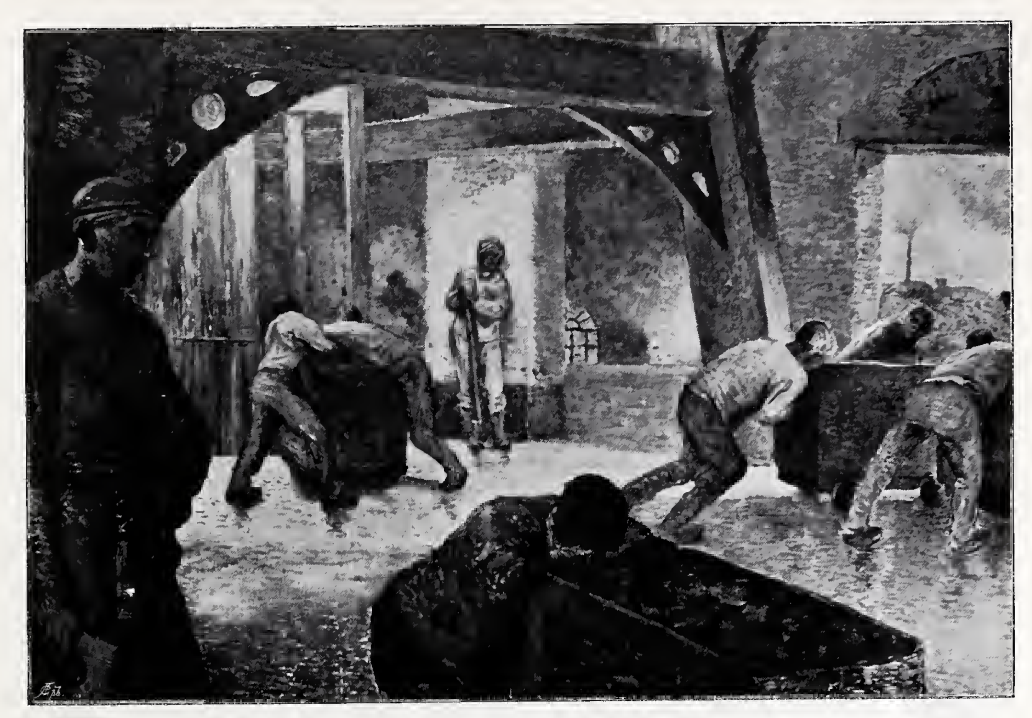
Gleich Adolf Menzel ist Constantin Meunier sich dieser Wahrheit erst in späteren Jahren bewusst geworden. Wie Menzel eines Tages das letzte Friedrichsbild unvollendet umdrehte und den Blick seiner scharfen Augen fortan unverrückt auf Leben und Gegenwart richtete, so geschah es, dass Meunier einst mit Erstaunen die Schönheit und Grösse im missachteten Arbeiter entdeckte und ihn fortan als alleinigen Gegenstand seiner künstlerischen Darstellungen betrachtete. Meunier war damals 50 Jahre alt. Hier ein kurzer Abriss seines Lebens. Meunier ist 1832 geboren, hat nach einer freudlosen Jugend die Akademie zu Brüssel besucht und im Alter von 16 bis 18 Jahren als Bildhauer im Atelier Fraikins gelernt; ohne dieses Studium zu vollenden, ging er zur Malerei über und mit 25 Jahren stellte er im Salon zu Brüssel sein erstes Bild aus: eine Krankenschwester, die eine Leiche wäscht. Es folgten ausser verschiedenen Cartons zu Glasbildern unter anderen: das Begräbnis eines Trappisten, das Martyrium des heiligen Stephanus, Trappisten bei der Feldarbeit, die Waisenmädchen, der heilige Franciscus von Assisi, der letzte Seufzer Christi, der Kuss des Judas. Eine Reise nach Spanien beendet diese Periode in Meuniers Leben. Er selbst erzählt das, was dann folgte, in einem Briefe an Georg Treu:* „Dann führt mich der

* Vgl. Georg Treu, Constantin Meunier, 24 S., 34 Tafeln, Dresden, Emil Richter.



Das schwarze Land

Zufall in das schwarze Land, in den Industriebezirk. Ich werde betroffen von dieser tragischen und wilden Schönheit. Ich fühle in mir etwas wie die Offenbarung eines Lebenswerkes, das vor mir steht. Ein unendliches Mitleid ergreift mich. Ich dachte noch nicht an Plastik. Ich war 50 Jahre alt und ich fühlte in mir unbekannte Kräfte, wie eine zweite Jugend, und tapfer ging ich ans Werk. Das war kühn, denn ach! ich hatte eine zahlreiche Familie. Meine ersten Werke wurden von den Künstlern und von einigen vereinzelten Liebhabern freundlich aufgenommen. Ich durchstrich voll Eifer und mit gespannter Aufmerksamkeit den Borinage mit seinen Kohlengruben und Hochöfen, Lüttich und Charleroi, die Glasfabriken, das Val St. Lambert. Als einer der Ersten veranstaltete ich in Brüssel eine Ausstellung von Studien und Gemälden, worin ich das Leben dieser armseligen Arbeiter schilderte. Sie erregte in Brüssel lebhafte Neugierde. Dann plötzlich, ohne viel zu überlegen, machte ich —



Steinkohlengrube

56 Jahre alt — ein Standbild, den Schmied (marteleur), welcher in Paris im Salon der elyseischen Felder Anklang fand; dann folgte der ausruhende Puddler. In diesem Augenblicke meines Lebens kam ich in eine kritische Lage, denn alles dies gewährte mir keinen Unterhalt: ich musste die Stellung als Professor (an der Kunstakademie) in Löwen annehmen. Das war die Verbannung, aber es war Brot. Einige Monate lang war ich vernichtet, entmuthigt. Aber ich fand mich wieder. Hals über Kopf stürzte ich mich in die Arbeit und während dieser Zeit, die zehn Jahre dauerte, schuf ich das gesammte Werk, das Sie kennen, welches, wenn ich mir's recht überlege, eine gewaltige Summe Arbeit darstellt. Ich wurde als Bildhauer ernst genommen; Paris, dann Dresden, jetzt Berlin zahlen mir hundertfach dieses ganze Leben der Arbeit und Einsamkeit zurück. Was soll ich weiter sagen? Ich weiss es nicht und ich denke, es würde für niemand Interesse haben. Meine Mühsal ist gross gewesen, die Belohnung ist glänzend. Ich habe jetzt das Höchste erreicht, was der Ehrgeiz erstreben kann — aber meine Zeit ist kurz bemessen."

Es ist in der That bewunderungswürdig, dass Meunier in einem Alter, wo andere vielleicht gar schon an Ruhe denken oder wenigstens friedlich die Errungenschaften ihres Lebens ausbeuten, alles bisher

Erreichte in die Schanze schlug und die Schönheit auf einem Gebiete suchte, wo sie bishin niemand gesucht hatte, dass er einen ganz neuen Weg betrat, auf dem ihn keinerlei Ermuthigung oder Sympathie begleitete. Bewunderungswürdig ist die unbeugsame Energie, mit der er das einmal gesteckte Ziel verfolgte, bis der volle Erfolg sich an seine Sohlen heftete. Selten wird man einen so tiefen Eindruck empfangen, wie in dem Saale der 1897er Ausstellung in Dresden, in der mehr als sechzig Bilder und Bildwerke das gesammte, einzig der Schilderung der Arbeit gewidmete Werk Meuniers darboten. Es war einzig und unvergesslich. Wie unheimlich wirkten diese Landschaftsbilder in der Melancholie ihres stumpfen Grau und Grün, mit den rauchenden Essen, den öden Schlackenhaufen, den finsteren, phantastisch aufragenden Gerüsten, mit dem Feuerschein der Hochöfen, dem Getriebe der Hämmer und Räder! Und wie ernst und grossartig wirkten anderseits diese Männer der Arbeit, die Meunier vor unsere Augen hingestellt hatte! Denken wir an Zolas „Germinal" zurück, ein Buch, das sicherlich jeder mit tiefer Erschütterung aus der Hand gelegt hat, ein Buch, das auch die Zeiten überdauern wird, wie der Don Quixote oder der Simplicissimus. Trostlose Wirklichkeit ohne einen Strahl der Hoffnung! Wie anders Meunier! Er sah nicht nur den trüben Stumpfsinn, den Hunger, das Elend, die Gier, den Rachedurst, den wilden Kampf, die Bestie im Menschen. Er sah auch im Arbeiter die plastische Schönheit, er sah das Erhabene in dem mühseligen Kampf der Menschenhand gegen die Naturgewalten, in der gewaltigen Bethätigung der Menschenkraft im Dienste der Industrie. Er sah auch in diesen niedrigen Menschen noch den Funken der Göttlichkeit; tiefstes Mitleid führte seine Hand, als er sie nachbildete, echte Menschenliebe, die Hochachtung, die auch dem Geringsten gebürt, und der künstlerische Blick, der zum Innersten vorzudringen vermag, mag auch die Schale noch so unscheinbar oder gar widerwärtig sein. So treten uns in Meuniers plastischen Gestalten der Arbeiter wahre Helden der Arbeit entgegen und eine wahrhaft antike Grösse beseelt sie.

Nicht als ob Meunier den Charakter seiner Modelle verändert, verfälscht hätte; nein, er hat nur den Kern aus dem Unwesentlichen herausgeschält; er hat alles Kleinliche, alles Anekdotenhafte abgestreift; er vereinfacht die Wirklichkeit, er steigert sie zur Grösse, erhebt sie zum Typus. Fast bei jedem seiner Bildwerke muss man an das aristotelische Idealstandbild denken. Aber diese Typik fällt nirgends ins Conventionelle und Schablonenhafte. Für jede Gattung der verschiedenartigen Arbeiter hat Meunier, indem er die wesentlichen Züge zusammenfasste, den besonderen Typus ersehen, aus



Die Puddler

vielen individuellen Zügen hat er den wahren Charakter schöpferisch erschlossen. Allen Gesichtern ist der Stempel des Ernstes aufgeprägt, der Stempel harter Arbeit und der Fesselung an die schwarze Scholle, wo die Sonne düsterer strahlt durch Wolken von Rauch und Staub und die hellen Farben der Natur sich matt und fahl verfärben. „Und doch, wie verschiedenartig sind die Gesichter: aus dem des Bergmannes spricht die maschinenmässige Kraft, die instinktive und ruhige Ausdauer. Beim Landmann aber offenbaren die eigensinnigen Falten der Stirn und das feurige Leben des Blickes unter der geduldigen Zähigkeit den freieren Gedankenflug.“ Wieder anders tritt uns der Puddler entgegen, vom Steinbrecher unterscheidet sich der Lastträger, anders erscheint der Glasbläser, anders der Fischer.

Dieses allgemeine Ergebnis bestätigt der geschulte Anatom (vgl. Münchener Medizinische Wochenschrift, 44, 35). Ihm geht das Herz auf, wenn er sieht, wie hier mit feinstem Verständnis die typischen Wuchsformen in verschiedenen Arbeitergestalten vorgeführt werden. An vierzig plastischen Darstellungen hat er keine einzige anatomische Unrichtigkeit aufgefunden. Gewiss aber liegt eine Absicht des Künstlers vor, wenn er seine Industriearbeiter — z. B. in dem Relief „die Industrie" — mit auffallend hochschultriger Bauart darstellt, so dass der Armansatz hinten hinaufrückt, die Sehne des breiten Brustmuskels mit ihrem Ansatz an den Oberarmknochen hoch und die Brustwarze tief gegenüber der quer verlaufenden vorderen Achselhüllenfalte zu liegen kommt — während er die Landleute mit steil abfallender Nackenschulterlinie darstellt. Das sieht man bei dem Säemann, der soeben in der Arbeit begriffen ist, mit nach vorn gebeugter Körperhaltung aus seinem gefüllten Säetuch die Frucht auf den Acker zu streuen. In mustergiltiger Weise ist die gebeugte Wuchsform im ganzen Körper des Säemannes durchgeführt. Die Strecke auf dem Rücken von der Lendeneinbiegung bis zum Dornfortsatz des siebenten Halswirbels ist lang, das Akromion ist nach vorne mitsammt dem Schulterring verschoben und auch die sogenannte Brustspitze (Apex thorac.), wie eine seitliche Betrachtung des Säemanns zeigt, hat sich von dem siebenten Halswirbel mitsammt dem Kappenmuskel nach vorne geschoben. Der breite Rücken, die flache Brust, die Verschiebung der Lothachse und dergleichen mehr kommen in ausgezeichneter Weise bei dieser Darstellung der vorgebeugten Körperhaltung zur Geltung.

Diese Worte des begeisterten Anatomen, an die sich noch weitere eingehende Würdigungen einzelner Bildwerke Meuniers nach der anatomischen Seite hin anschliessen, machen uns, die wir auf anatomischem Gebiete nur verständige Laien sind, klar, wie tiefgehend Meuniers Naturstudium, wie umfassend seine Kenntnis des menschlichen Körpers ist, wie sicher er auf dem festen Boden steht, der allein vor Manier und Schablone schützt. Und bei dieser Wahrheit, welche Grösse, welche Einfachheit, welche Erhabenheit! Sehen wir da den ausruhenden Schmied: die Last seines Körpers ruht auf dem linken Bein; auf die linke Hüfte, die dabei heraustritt, stützt er die linke Hand, die rechte hält leicht die am Boden stehende Zange zum Fassen des Eisens. Das Antlitz ist beschattet von der zurückgeschobenen Ledermaske, die ihm beim Schmieden die Augen vor den sprühenden Funken schützt. So steht er in voller Ruhe des Augenblicks gewärtig, da die Arbeit wieder beginnt. Kann man diesen Augenblick der Ruhe wohl lebensvoller und überzeugender darstellen?

Und kann man dabei künstlerisch einfacher und schlichter vorgehen? Der Hermes des Praxiteles ist nicht monumentaler aufgefasst, als dieser Schmied. Da ist keine Spur von Pose, keine Spur von Virtuosenthum. Wahrlich aber ist hier die stille Grösse, die Winckelmann an der Antike rühmte.



Der Hammermeister

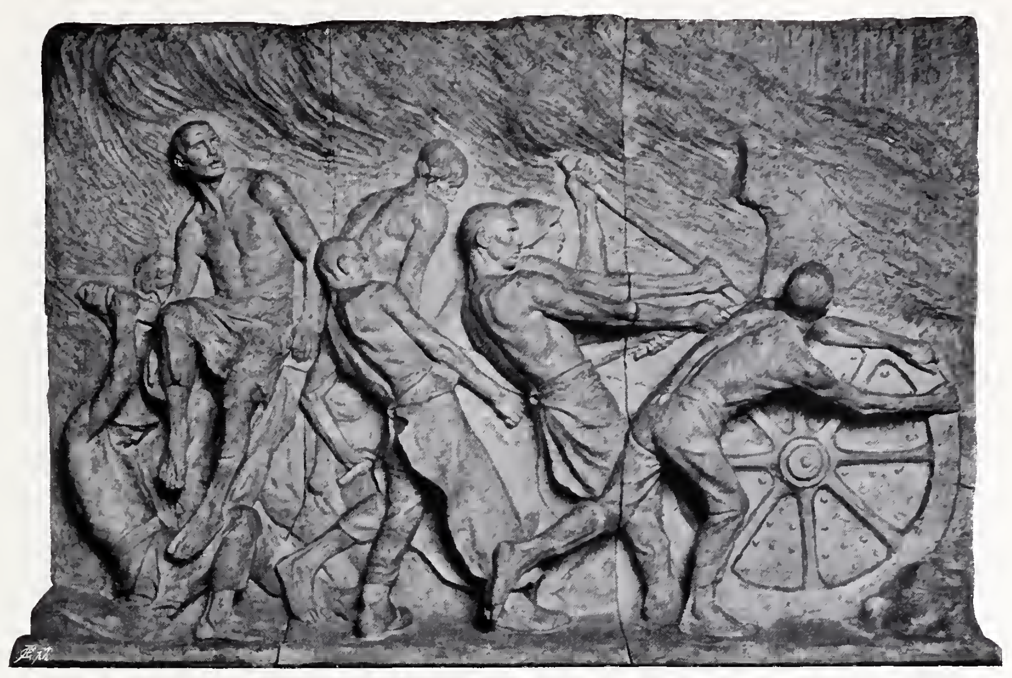
Und dieselben Eigenschaften finden sich an allen Bildwerken Meuniers: man sehe den Bergmann oder den Lastträger, den Fischer, den Pflüger, den Puddler oder die Bergarbeiterin: immer der gleiche Ernst, die harmonische Ruhe, die Wucht der Charakteristik, gleichgiltig ob er seine Helden in der Bethätigung ihrer Kraft oder matt mit erschlafften Gliedern vor uns hinstellt. Die einfachsten Motive genügen ihm, und mit unfehlbarer Sicherheit sind Stellung und Bewegung so gewählt, dass sie am knappsten und schlagendsten das Motiv oder die Empfindung ausdrücken. Auch Meuniers kleinste Gestalten sind gross angeschaut; das Leben erscheint in ihnen auf seinen Kern verdichtet; sie sind immer als Ganzes gesehen; der vollkommenste Rhythmus beherrscht sie, sie wirken mit der Wucht schlichter Kraft, zusammengefassten Ernstes. Alles Zufällige, Nebensächliche, Augenblickliche ist von ihnen abgestreift, sie sind monumental im besten Sinne des Wortes. Es bedarf nicht der Versicherung, dass Meunier nicht der sculpture à trous, sondern der sculpture à plan huldigt. Alle die



Heimkehr der Bergleute (vom „Denkmal der Arbeit")

Kleinlichkeiten virtuoser Kunst, die nur das Auge blenden, die seichten Kunststückchen des Routiniers, der seine Stärke in blendenden Nebensachen sucht, sind ihm fremd; er weist auch in der technischen Durchbildung jeder Einzelheit ihren Wert nur im Hinblick auf das Ganze zu; in der Vereinfachung liegt ihm die Grösse, in der sicheren Zusammenfassung der wohl abgewerteten Einzelheiten die wunderbare Einheit seiner Gestalten. Und der Einfachheit seiner Motive entspricht auch immer die Geschlossenheit des Umrisses, die Meunier seinen Gestalten gibt. Im wirksamen Zug der Linien, in der feinen Abwägung der Massen, in der wohlberechneten Abschätzung der Lichter und Schatten offenbart sich der feine decorative Zug, den Meunier mit dem Ernst und der Wucht der Charakteristik zu verbinden weiss.

Einzelfiguren gibt Meunier fast immer in monumentaler Ruhe; ausnahmsweise begegnen wir einmal in seinem Werke einem Verwundeten, der eine Binde um den verletzten Fuss legt. Monumentale Grösse aber eignet auch seinen Gruppen, z. B. dem verlorenen Sohn, der mit inniger Geberde demüthig um Verzeihung bittend vor dem vergebenden Vater auf den Knien liegt; oder der Gruppe „Schlagende



Die Industrie (vom „Denkmal der Arbeit")

Wetter", die uns eine Mutter beim Leichnam des erschlagenen Sohnes zeigt: schlichter, grösser, erschütternder kann der Schmerz, das entsetzliche Weh nicht dargestellt werden. Es ist die gleiche Wucht und Grösse des Leids, die uns in seinem Ecce Homo, wie in dem „Gerichteten", in der „Hekatombe" tief ergreifend vor die Seele tritt. Denkt man an den bewegten Leidenschaftsausbruch auf der Pietà von Meuniers Landsmann van Dyck, so haben wir hier die beiden Pole in der Darstellung des tiefsten Schmerzes. Aber van Dycks Wagschale schnellt weit empor, Meuniers Gruppen zeigen uns von Neuem die alte Wahrheit, dass das Dramatische nicht an starke Bewegung, an gewaltsame Gesten gebunden ist, dass Leben und Affect für den Künstler nicht das Gleiche bedeuten.

Gross ist Meunier auch als Reliefplastiker. Er benutzt das Relief mit Vorliebe, um seine Arbeiter in ihrer Thätigkeit darzustellen. So schildert er die Puddler am Flammenofen, die Bergleute bei der Einfahrt und der Heimkehr, die Ziegelbrenner bei ihrer Thätigkeit, den Bergmann vor Ort, die Lastträger am Hafen, die Schnitter im Felde u. a. Die Charakteristik der übrigen Meunier'schen Werke trifft auch hier zu. Aber auch im Reliefstil bieten sie Bemerkenswertes und Modernes. Ohne etwa an den Stil der Ghiberti und Donatello zu erinnern, steht ihr Stil doch im scharfen Gegensatze zu dem Stil des


Grubenarbeiter

Parthenonfrieses oder des Frieses von Phigalia. Der Hintergrund ist bei seinen Reliefs nicht ideal, also nicht reine Fläche, auf welche die Körper aufgeplattet sind, er ist auch nicht geometrisch-perspectivisch construirt oder naturalistisch nach Gründen ausgestaltet, sondern er ist — ein ganz modernes Moment im Relief — theils im Sinne der Stimmung verwendet, theils ganz unregelmässig, immer genau so wie es für den gerade vorliegenden Fall geeignet erscheint. Das erste und wichtigste ist für Meunier die charakteristische Darstellung des Vorganges. Um diese zu erreichen, verwendet er die Hilfsmittel des Reliefs mit überlegener Freiheit und Geschicklichkeit. Wo es nöthig ist, bildet er seine Figuren ganz frei, theils plattet er sie auf die Fläche, theils eine Gestalt auf die andere, nach Bedürfnis mehr oder weniger erhaben. Zuweilen verschmäht er den materiellen Rahmen — wie bei dem Relief „Bergmann vor Ort“ — indem er sich vielmehr mit dem Rahmen begnügt, den die Darstellung sich sozusagen selbst gibt, wie Diderot sagt: „Jedes Kunstwerk wird mit seinem Rahmen geboren.“ Imposant ist in der freien Handhabung der Mittel des Reliefstils die Darstellung der Industrie. Es ist ein grosser Genuss, sich alle Einzelheiten dieses umfänglichen Kunstwerkes klar zu machen, die lebendige Mannigfaltigkeit der Bewegungen zu beobachten, die Geschicklichkeit in den Deckungen und Überschneidungen zu bewundern und dann wieder die grossartige Einheitlichkeit des Ganzen in seiner freskenartigen Erhabenheit, die vollkommene Harmonie des Ganzen mit seinen Theilen und das Feingefühl in der Abwertung von Licht und Schatten auf sich wirken zu lassen. Wie das wuchtet und zieht, wie das stemmt und schiebt, wie jeder



Der Säemann

mit überlegener Ruhe, ohne dass die Anstrengung prahlerisch zutage tritt, seine ganze Kraft einsetzt, um den Wagen an den Ofen zu schieben und den geborstenen Thonhafen mit der glühenden Glasmasse zu bergen; wie jeder an der richtigen Stelle steht, wie jeder gerade das thut, was an seiner Stelle geeignet ist, das gemeinsame Werk zu fördern, kurz wie die gesammten Helfer am Werk sich zum Organismus gemeinsamer Arbeit verbinden, das ist grossartig in seiner vollendeten Harmonie und Wahrheit. Will man sich vergegenwärtigen, was Meunier hier gerade als Reliefkünstler leistet, so vergleiche man das Werk mit Adolph Menzels berühmtem Bilde „Das Eisenwalzwerk“, das eine ähnliche Gruppe aufweist: wie hier die Gruppe frei im Raume dargestellt ist, wie bei Meunier alles reliefgemäss in ein Neben- und Hintereinander verwandelt ist und wie wir doch nicht im geringsten das Gefühl des Erzwungenen haben, sondern alles ganz natürlich und richtig erscheint. Fürwahr ein Meisterwerk. Auch Meuniers eigene Gemälde bieten Vergleichspunkte, um zu zeigen, wie scharf er sich der Unterschiede zwischen Gemälde und Relief bewusst ist und wie sicher er beider Hilfsmittel handhabt. Für den „Hintergrund als Stimmung“ bietet namentlich die „Heimkehr der Arbeiter“ ein bezeichnendes Beispiel dar.

Diese beiden Reliefs nebst den Hafenarbeitern und den Schnittern bei der Ernte sind bestimmt für ein grosses Denkmal der Arbeit, dem Meunier gegenwärtig seine volle Kraft widmet. Sie werden die vier

Seiten des massiven Unterbaues schmücken. Über dieses noch im Entstehen begriffene Werk schreibt Meunier an Georg Treu (a. a. O. S. 18): „Die Hauptgruppe, die mein Denkmal der Arbeit krönen soll, hat mehrere Abänderungen erfahren. Immer auf der Suche nach einer grossen decorativen Linie, denke ich sie endlich seit einigen Tagen gefunden und festgehalten zu haben. Das Thema ist Friede und Fruchtbarkeit, dargestellt zunächst durch eine Mannesgestalt, welche mit einer grossen Handbewegung den Samen auf die Erde hinstreut, um sie zu befruchten. Dann zwei Gestalten: eine starke Frau, eine Tochter der Erde, die ihr Kind am Busen hält und ein zweiter Mann, der Früchte der Erde erntet. Ich bin noch nicht schlüssig über die Gestalten, die auf die Ecken des grossen Unterbaues zu stehen kommen. Ich fürchte nur, dass das Ganze zu umfänglich werde. Die vier Gestalten werden natürlich den verschiedenen Zweigen der Arbeit entlehnt sein: Schmied, Lastträger, Bauer, Bergarbeiter, Typen, die ich schon besitze. Ich denke im nächsten Jahre den grossen Gipsabguss des Gesammtwerkes auszustellen. . . Aber das ist eine sehr kostspielige Sache und eine Arbeit von mehreren Jahren."

Es ist bezeichnend für Meuniers grosse und echt künstlerische Denkweise, dass er dieses gewaltige Werk nur aus eigenem Antriebe, ohne Auftrag und ohne jede Unterstützung unternommen und bisher gefördert hat. Doch unterliegt es wohl keinem Zweifel, dass der belgische Staat es als eine Ehrenpflicht betrachten wird, dieses Denkmal unter seine Fittiche zu nehmen. Ist es doch ein vaterländisches Werk im eminenten Sinne, ein Kunstwerk, das wie kein zweites gerade bedeutsame Gedanken unserer Zeit wiederspiegelt, ein Werk, das einer der wichtigsten Aufgaben der Gegenwart, der Versöhnung der socialen Gegensätze durch die künstlerische Würdigung der Bedeutsamkeit der Arbeit, monumentalen Ausdruck leihen wird. Wenn aber das gesammte Werk Meuniers aus seiner zweiten Schaffensperiode aus der gleichen ethischen Wurzel entspringt, so hat es doch nichts mit jener Tendenzkunst zu thun, die ihre vergänglichen Scheinerfolge nur aus einer gerade zeitgemässen Idee nimmt. Vielmehr reiht ihn die vollendete künstlerische Durchbildung der zeitgemässen Idee in Bildern wie in Bildwerken ein in die Reihe der ersten Künstler aller Zeiten, die dastehen als Marksteine der Entwicklung. Seine ernste männliche Kunst erhebt die Seele und erfreut das Auge. Vielen ansprechenden und erfreulichen, auch bedeutsamen Kunstwerken sind wir wohl schon begegnet, aber die Bekanntschaft mit Constantin Meuniers Gemälden und Bildwerken ist ein Ereignis von unvergänglichem Eindruck in unserem Leben.

ENGLISCHE MÖBEL SEIT HEINRICH VII. THRONBESTEIGUNG (II.) VON HUNGERFORD-POLLEN-LONDON



NTER den Kaminverkleidungen muss als eine der schönsten, was die classische Zeichnung betrifft, die viel vom alten Geiste an sich trägt, jene zu Reigate, etwa 20 Meilen von London, in einem Hause „the Priory" genannt, bezeichnet werden. Hans Holbein von Basel, Hofmaler Heinrichs VIII., zeichnete ausser herrlichen Porträts vieles andere, so Juwelen und Architektonisches eigener Art. Man schreibt ihm auch den Entwurf von „Sanspareil" zu, einem kleinen Hause, das Heinrich VIII. für eine seiner Königinnen bauen liess. Der Kamin aus Reigate, welcher sich damals dort befand, wurde daraus entfernt, als das Haus zur Zeit Karls II. zerstört wurde.

Ein Schrank im South Kensington-Museum nach den Tudors benannt, erinnert uns an Holbeins Werke. Er wird von Bögen getragen, die auf einem flachen eingelegten Boden stehen. Der obere Theil enthält Schubladen verschiedener Grössen und wird von zwei Thürflügeln geschlossen. Die Vorderseiten der Laden aus Buchsbaumholz tragen mythologische oder sonst räthselhafte geschnitzte Darstellungen, mit kurzen Denksprüchen, darunter solche in lateinischer Sprache. Die Thüren sind gefüttert und der Boden mit Marquetterie im Stile von Vredeman de Vries bedeckt.

Gewisse runde Sessel, mit Rohrsitzen und der Lehne im Halbkreis, gehen unter dem Namen Wolsey-Sessel, doch ist kein Zusammenhang mit dem Namen des berühmten Cardinals zu finden.

Mit der Ausschmückung der Innenräume im Tudor- und Elisabeth-Stile hängt die alte Art der Decoration „pargetting" genannt, zusammen, eine Stuccoarbeit, die man an den Aussenmauern altenglischer Häuser fand und die in den Tudor-Zeiten zu einer beliebten Ausschmückung von Zimmerdecken wurde. Darum sei dieser Decorationsweise, die ja der Geschichte der Architektur und nicht der des Möbels angehört, an dieser Stelle flüchtig Erwähnung gethan.

Die Stuccoarbeiter dieser Zeit scheinen, selbst auf dem Lande, grosses Geschick in der Behandlung ihres Materials gehabt zu haben. In Hampton Court ist heute noch ein Zimmer, oder vielmehr ein Theil



Bank, Mahagoni, von Chippendale (etwa 1740) für die Familie Bury gezeichnet (Mrs. McClure)

eines Zimmers, mit dieser minutiösen Arbeit versehen, und zwar in Gold auf blauem Grund, erhalten. In der Regel indes blieben die Decken weiss.

Zur Aufbewahrung aller Dinge, die durch Feuchtigkeit leiden, dem Mottenfrasse unterliegen, oder sonstwie beschädigt werden konnten, waren die Truhen durch lange Zeit im Gebrauche; viele von diesen sind uns noch erhalten. In späterer Zeit finden wir zwei- und dreistöckige Kästen, der Mittelraum durch Thüren geschlossen, darüber ein flaches Brett, darunter eine grosse Lade oder ein offenes Fach; man nannte sie Court Cupboards. Die sogenannten „Livery Cupboards“ hatten die Vorderseite durch Reihen schmaler Baluster abgeschlossen, die die Luft frei durchliessen, sie dienten zur Aufbewahrung von Speisen, welche ausser den Mahlzeiten an Diener und Kinder vertheilt wurden, die während der Essenszeit beschäftigt waren. Die früher genannten Bezeichnungen werden auch in der Elisabethinischen Zeit gebraucht.

Die Garderobe zur Zeit der Tudors war ein Raum, eine Kammer, ein bestimmter Theil des Hauses, der der Obhut eines verlässlichen Dieners anvertraut war. Sie enthielt nicht nur Kleider, sondern Materialien aller Art, Specereien, Gewürze — mit einem Wort — sie war ein Magazin, aus dem die Vorräthe abgegeben wurden, wobei man über dieselben regelmässig Buch führte.

Schubladekästen und Schreibtische gehören einer späteren Zeit an. Cupboard ist ein allgemeiner Ausdruck geworden für verschiedene

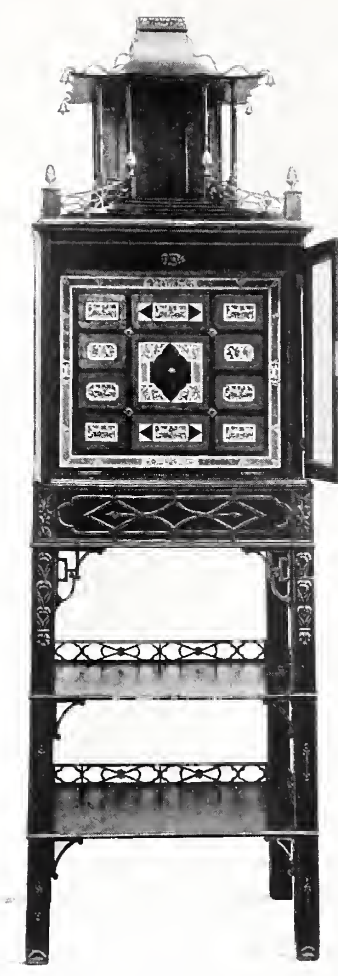


Stühle in Eschen- und Nussholz, Chippendale, 1740 (Sir Spencer Ponsonby-Fane und Lord Middleton)

Plätze, die geschlossen und abgesperrt werden können; aber in seiner eigentlichen Bedeutung meinte man in der Tudor-Periode damit ein Brett oder ein Fach, auf welches Silber- und Metallgeschirr aufgestellt wurde, so etwa der Kasten mit sieben Stufen oder Fächern, aufgestellt am Ende der Halle in Hampton Court oder Greenwich zu Wolsey's Zeit.

Der Cardinal besass ganz ausserordentliche Mengen von silbernem und goldenem Geschirr. „Es gab zwei Bankettsäle, in jedem dieser Räume war der ganzen Länge nach ein Cupboard angebracht, bis oben mit Silberzeug gefüllt; in jedem Gastzimmer befand sich ein Waschbecken und ein Krug aus Silber, ein grosser silberner Schenkkrug, einzelnes mitunter vergoldet; ja in einigen der Zimmer befanden sich zwei solcher Kannen, die eine für Wein, die andere für Bier, ausserdem silberne Leuchter, von zwei verschiedenen Grössen; und doch wurden die Cupboards im Festsaale nie berührt.“ (Stowe's Annales.)

Die einzigen zur Zeit der beiden Heinriche bekannten Wagen waren gedeckte Frachtwagen, von einer Reihe von Pferden gezogen. Heinrich VII. selbst kam in einem solchen Wagen nach dem Siege bei Bosworth nach London, da ihm die Art seines Empfanges zweifelhaft schien. Sänften oder Sedanstühle, getragen von ein Paar elastischen Stangen, die die Schäfte bildeten, in welche zwei Pferde vor einander eingespannt wurden, nahmen die Stelle der Wagen ein. Eine solche Sänfte ist in Holz geschnitzt auf einer der Laden eines Tudor-Kästchens im South Kensington-Museum abgebildet. Während



Cabinet, Chippendale, um 1770
(Sir Edmund Hope Verney)

der letzten zwei Jahre seiner Regierung musste Heinrich VIII.* in einer Art mechanischen Sessels herumbewegt werden. Umfang und Gewicht hatten ihn völlig unbehilflich gemacht und er hatte den Gebrauch seiner Füsse verloren.

Elisabeth (1558—1603) folgte auf dem Throne nach zwei kurzen unruhevollen Regierungsperioden. Von der Zeit ihres Regierungsantrittes können wir den Stil als Elisabethinischen bezeichnen, ein Gemisch des neuen italienischen Stils und der alten Gothik, mit der das Land schon vertraut war.

Der Unterschied zwischen den Möbeln des Anfangs der ersten Zeit jenes Jahrhunderts und denen der Elisabethinischen Zeit ist ebenso gekennzeichnet, wie jener in der Architektur der beiden Zeitperioden. Die Holzschnitzerei ist weniger roh als die des XVII. Jahrhunderts, doch kommt sie nicht annähernd dem eleganten Schnitzwerke und der feinen Ausführung der Italiener gleich. Wir besitzen zahlreiche Beispiele von Einrichtungsstücken aus dieser Zeit. So waren im Jahre 1896 Betten ausgestellt aus geschnitztem Eichenholz, von eingelegten Betthimmeln überdeckt, diese in gleichem Materiale geschnitzt. Im South Kensington-Museum befindet sich ein Bett vom Schlosse Sizergh, Westmoreland, bei dem die Pfosten, die den Himmel tragen, schöne korinthische Capitäle zeigen. Sie stehen auf Sockeln, während manchmal Thiere die Träger des Schaftes bilden. Nicht selten traf man Betten von weit grösseren Dimensionen. Ein grosses Bett im Saracen's Head Inn zu Ware, Hertfortshire, hatte 12 Quadratfuss im Flächenraume und war für

* Horace Walpole gibt folgende Namen englischer Arbeiter, die von Heinrich VIII. verwendet wurden: Lawrence Jurber, Schnitzer; Humphrey Walker, Giesser; Nicholas Ewer, Kupferschmied und Vergolder; John Bell und Robert Maynard, Maler; Humphrey Cooke, Zimmermeister beim Neubau des Savoy, eines Palastes an der Themse in London; Antony Toto, oder Toto del Nunziato, Girolame da Trevigi, Hofmaler und Decorateur. Er richtete während der Feldzüge die temporären Pavillons, Wohnräume, Küchen, Schränke etc. ein. Bei der Belagerung von Boulogne wurde er im Dienste als Ingenieur des Königs getödtet.



Bettstätte in Eichen, um 1640 (W. H. Evans, Esq., Forde Abbey)

24 Personen berechnet! Shakespeare weist darauf in einem seiner Stücke hin.* Heinrich VIII. neigte sich, seinem Vater gleich, im Geschmacke seiner Bauten dem neu-italienischen Stil zu, und zwar mit feinerer Berücksichtigung der Zartheiten dieses Stils, als

* Twelfth night, Act III, 2.

irgend einer seiner Vorgänger, ja, mehr noch als dies der Adel seiner Zeit that. Er war bei dessen Angehörigen wenig beliebt, noch erfreuten Leben und Eigenthum sich der Sicherheit unter seiner Regierung.



Lehnstuhl, um 1750 (Under-Secretary of State for India)

Stuhl mit gobelinartigem Gewebe überzogen, 1710 (Earl Brownlow)

Im Mittelalter scheinen die Tische gewöhnlich mit Angeln versehene Bretter gewesen zu sein, die, leicht zusammenzulegen und zu transportiren, auf Gestellen ruhten. Bis hinauf zu Heinrich VIII. Zeiten wurden die Tische nach dem Essen weggetragen, um für Tanz, Maskenscherze und theatralische Aufführungen Raum zu geben; mitunter brachte man sogar Pferde in diese Räume. Bei der Elisabethinischen Einrichtung wurde das ganz geändert. Statt der leicht beweglichen Tische finden wir solche von grossem Umfange und Gewichte, die Füsse sich verdickend zu schweren eichelförmigen Mittelstücken, die ebenso wie die Umrahmung geschnitzt waren. Die Tische haben mitunter drei Theile, von denen zwei ausschiebbar sind.

In den Hallen der grossen Elisabethinischen Häuser, die manchmal als Unterhaltungsraum galten, wurden auf Tischen dieser Art Kraftspiele von den Dienern aufgeführt.

Im South Kensington-Museum befinden sich einige kleine Tische aus dieser Zeit, Arbeitstischchen, Nähtische, Schachbrett-Tische etc.

für den Gebrauch von Damen gemacht, mit Schnitzwerk bedeckt; diese Möbel verdienen besondere Aufmerksamkeit.



Spieltisch, Nussholz, um 1780 (Henry Willett, Esq.)

Tisch, Mahagoni, Chippendale, um 1750 (Lord Barnard, Raby Castle)

Das South Kensington-Museum besitzt ein Elisabethinisches Zimmer, dessen Panneaux und Decke der Hauptsache nach von Sizergh Castle stammen. Es ist eingelegt und fournirt mit zarten Mustern auf Eichengrund. Die Muster sind in schwarzem Eichenholz (aus Morasten ausgegraben) und in weissem, wahrscheinlich Stechpalmenholz, ausgeführt. Manche Cupboards aus der späteren Elisabethinischen Periode, Toilettespiegel und andere Einrichtungsgegenstände sind mit Borduren, welche mit Eichenholz und Stechpalme, Pappel oder Linde eingelegt sind, versehen.

Die letzten Jahre des XVI. Jahrhunderts zeigen eine merkliche Änderung im Charakter der Einrichtungsgegenstände und aller Arten



Sofa, Mahagoni, um 1790 (Sir Spencer Ponsonby-Fane)



Candelaber, 1780—1800
(Earl of Ancaster)

von Holzschnitzerei. Die Feinheit und Vollkommenheit der früheren Werke überlebte nicht die Zeit der Königin Elisabeth; noch viel weniger reichte sie in die Zeit des schottischen James. Die ältere Anschauungsweise, die in diesen Zeiten in England noch immer vorherrschend war, zog vieles von gothischem Detail in den nationalen Geschmack, und zwar dies ebenso in der Holzarbeit als auch in der Architektur. Die classischen Säulen verloren an Grazie, Capitäle und Cannelirung zeigten minder sorgfältiges Studium. Man legte die Häuser in der Form des Buchstaben E an. Die Häupter der Cäsaren sahen nicht mehr aus den Nischen heraus, wie in Hampton Court, und erst unter dem Sohne James', Karl I., kam die classische Kunst unter der tüchtigen Hand von Inigo Jones und Christopher Wren abermals zur Blüte, der des Palladio ähnlich, wenn auch nicht ihr folgend.

Diese gemischt-classische Kunst war indes national geworden und wurde unter dem Namen Elisabethinischer Stil von den Architekten oder vielmehr von den Baumeistern in allen Theilen des Landes, bis in seine äussersten Winkel hinauf geübt. Am Ende des XVI. Jahrhunderts ersetzten die mächtigen Edelsitze, die heute noch stehen, nach und nach die Bauten, die auf Abbey's (Abteien) standen. Sie wurden den grossen Familien, die an die Stelle des alten Adels traten, zugestanden oder von ihnen gekauft. Die Häuser, welche heute noch Abbey's genannt werden, weisen nur mehr Bruchstücke der früheren, für die Bequemlichkeit der Familie wohl nicht geeigneten Bauart auf. In der That gehört wohl die Mehrzahl dieser Häuser dem XVII. und nicht dem XVI. Jahrhundert an. In der wiederholt genannten Ausstellung befand sich ein Court Cupboard, welches das Datum 1603 zeigte. Die Thüre trägt eine Reliefbüste, wahrscheinlich die alte Königin darstellend, die in jenem Jahre starb. Die Kleidung gehört der Zeit an, doch ist die Königin in ihren jüngeren Jahren dargestellt — das Alter zur Anschauung zu bringen, entsprach nicht der damaligen Hofsitte. Die Vertäfelung entstammte wahrscheinlich der Zeit vor 1600.



Thronsessel der Königin, um 1820

Die Regierung James I. brachte wenig Veränderung im Möbel und in der inneren Ausschmückung des Wohnraumes mit sich, nach und nach wurden Einrichtung und Decoration, ja sogar die Kleidung schwerer und roher.

Das Innere der Häuser und die grossen Hallen wurden mit geschnitztem Getäfel aus schwerem Eichenholz versehen, das einen malerischen Gesammteindruck machte, im Detail aber etwas roh war. Theile davon sind von Telamon-Figuren getragen, dickleibig, gleich wohlgenährten Farmern, die Köpfe oft mit grossen Schnurrbärten, was die Ähnlichkeit mit dem regierenden König bezeugen sollte. Manches an den Wanddecorationen weist augenscheinlich auf die Beeinflussung durch flämischen Geschmack hin, so die Reliefs in Holz oder in Gips, Bänder und Streifen von Eisen darstellend, mit denen die Antwerpener Schmiede ihre Truhen umgaben, dann wieder die geschwungenen Linien und Schnörkel, die oben an den Eisengittern und am Stabwerk angebracht waren. An geeigneter Stelle zeigen sich diese phantastischen Details vortheilhaft und tragen viel zur Eigenartigkeit des Raumes bei.



Thronsessel, Rückseite

Bei den Stühlen dieser Periode des XVII. Jahrhunderts herrscht grosse Mannig-

faltigkeit. Sie sind meist aus massivem Eichenholz gefertigt, als Lehne dienen Eichenpanneaux mit oder ohne Wappenzier, mit geschnitzter und gegiebelter Spitze, manchmal mit seitlichen Fortsätzen, sehr ungeschickt zum Gebrauche und, wenn nicht durch eine Anzahl Pölster weicher gemacht, weit entfernt von dem, was wir bequem nennen würden. Leichtere Stühle wurden mit hochlehnigen Rahmen gemacht, auf der Drehbank hergestellt, durch Erhitzen in heissem Wasser wurden die beiden vorderen Füsse gebogen, mitunter auch geschnitzt. Stühle mit geflochtenen Sitzen und Lehnen tauchen um diese Zeit auf, wie sie sich bis zum heutigen Tag erhalten haben.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

DIE JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG IM PRATER. Die Rotunde und ihre Umgebungen sind wieder einmal der Schauplatz einer gross angelegten Ausstellung, welche die Cultur unserer Zeit in einem reichhaltigen Auszug darzustellen hat. Das ist die Cultur, welche das Ergebnis der Regierung Kaiser Franz Josephs I. ist und Österreich zum modernen Staate gemacht hat. Die Ausstellung steht unter der Protection Seiner k. und k. Hoheit des Herrn Erzherzogs Otto und bedeckt einen Flächenraum von rund 250.000 Quadratmeter, mit 170 grösseren und kleineren Baulichkeiten und weitläufigen Parkanlagen. Sie ist überaus lehrreich, und damit sie dies in recht mannigfaltiger und praktischer Weise sei, sind sogar ganz specielle Anlagen geschaffen, wie das populär-wissenschaftliche Urania-Theater und die Wohlfahrtsausstellung, die zu den lohnendsten Ideen der Veranstalter gehört. Wir haben es hier natürlich bloss mit der — wenn man so sagen darf — ausstellungstechnischen Seite der Ausstellung zu thun und auch mit dieser nur unter dem künstlerischen Gesichtspunkte. Da heisst es denn, aus den jetzigen Erfahrungen zu lernen, damit das Lehrgeld, das ja bei der patriotischen Opferlust aller Betheiligten reichlich gezahlt wurde, nicht weggeworfen sei. Der Grundfehler der Ausstellung ist ohne Zweifel der, dass sie anfangs in viel kleinerem Masstabe geplant wurde, da alle Kräfte sich für die Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 aufsparen wollten. Dann, als es dem niederösterreichischen Gewerbevereine gelungen war, durchzusetzen, dass die Wiener Ausstellung den Charakter einer Jubiläums-Ausstellung erhalte, griff alles plötzlich zu den grössten Massstäben und in löblichem Wetteifer wollte jeder so grossartig als möglich auftreten. Dazu aber war die Zeit zu kurz, das meiste konnte nur Stegreifarbeit werden, zu künstlerischer Durchbildung kam es selten. Selbst Bauten von vortrefflicher Anlage leiden oft an störenden Detailgebrechen. Schon die Gruppirung der Gebäude ist nicht die günstigste. Die grossen Prachtbauten sind unmittelbar an die Rotunde gestellt, deren Masse sie natürlich erdrückt, während gegen die Peripherie hin die Bauten immer kleiner werden, so dass die Avenuen förmlich im Sande verlaufen. Gerade das umgekehrte Verfahren wäre das richtige gewesen; die kleinen Bauten

waren als Parkschmuck um die Rotunde her zu verwenden, die Grossbauten aber weiter hinaus zu verweisen, wo sie voll gelten konnten. Die Avenuen selbst sind fast durchaus mit Gebäuden besetzt, die auf Frontalwirkung gedacht sind, statt auf Avenuewirkung, so dass der Gesammtanblick einer solchen Strasse trotz alles Aufwandes nahezu unwirksam bleibt. Dazu sind noch mitten in den Corsoraum der Avenuen vier kolossale Obelisken aus Glasziegeln gestellt, deren übermässige Breitenentwicklung sie zu richtigen Verkehrshindernissen macht. Diese Obelisken sind eine Antwerpener Idee, die aber hier falsch angewendet wurde; in Antwerpen waren sie in einem Gewirr von kleinen und grossen Bauten so vertheilt, dass sie als Leuchtthürme die Orientirung erleichterten.

Dazu kommt nun noch eine doppelte Stilfrage: Was ist Ausstellungsstil? Und was ist moderne Kunst? Von echtem Ausstellungsstil hat man voriges Jahr in Leipzig schon sehr beherzigenswerte Beispiele gesehen, und sie sind zum Theile auch bei uns beherzigt worden, zum Beispiel im Pavillon des Wiener Brauherrenvereines (Architekt Emil Bressler) und in der Hauptrestauration (Tropsch). Im allgemeinen herrscht aber bei uns noch, von unserer Schul-Renaissance her, der Hang zum Palastmässigen. Mit grossen Kosten werden monumentale Palast-Façaden aufgeführt, die mit unechten Quadern, Säulen und plastischem Schmuck in mehr oder weniger historischem Stil ausgestattet, das Auge verblüffen. Tritt man dann in das Innere, so steht man meist sofort in dem gewöhnlichsten kahlen Schuppen. Das ist nun im Pavillon der Stadt Wien (Brüder Drexler) allerdings nicht der Fall, denn hier ist alles auf Pracht angelegt. Die Stadt Wien hat mit diesem Bau eine grossartige Hingabe an den patriotischen Gedanken der Ausstellung bekundet. Keine Kosten wurden gescheut, um etwas Imposantes hinzustellen. Die Haupt- und Residenzstadt wollte ihren loyalen Empfindungen monumentalen Ausdruck geben. Leider aber sassen in der Preis-Jury zu viel unkünstlerische Elemente und der erste Preis fiel an die unrechte Stelle. Die gleichfalls gekrönten Entwürfe von Josef Hoffmann und Josef Olbrich waren unbedingt vorzuziehen. Der Drexler'sche Bau ist natürlich schwer monumental und will durch Luxus wirken. Die Kuppel ist mit schimmerndem Kupfer gedeckt, in den Sälen sind die Wände mit prächtigen Seidentapeten bespannt, wobei es dann allerdings vorkommt, dass auf einer Tapete, deren Quadratmeter vielleicht 100 Gulden kostet, ein Farbendruck um 3 bis 4 Gulden hängt. Dass das nicht das Richtige sein kann, liegt auf der Hand. Auch im Detail fehlt es nicht an Missgriffen. So hat der Festsaal eine dunkelblaue Glasdecke, die ihn vollständig verfinstert, so dass die grossen Plastiken des Hintergrundes in der Bogenöffnung zum Bürgermeistersaal (Weyrs Kaiserbüste und Vogls allegorische Gestalten) durch den tiefen Schatten bedeckt und unkenntlich werden. An der Façade ist der prachtvolle Riesenfries von Friedl (die Bürgermeister der Regierungszeit des Kaisers bringen dem Monarchen ihre Huldigung dar) so in den Hintergrund gerückt, dass man ihn fast übersieht. Im Inneren der Rotunde ist eines der Hauptbeispiele für solche unrichtige Kunstweise der Seidenhof (Décsey). Sein Kuppelsaal enthält allerdings acht geradezu herrliche Statuen Arthur Strassers (die mittlere ist eine Kaiserstatue im Ornat), allein der Architekt machte aus ihnen ein Gedränge, dass man kaum durchkommt. Immerhin sind an solchen Objecten wenigstens die Mittel nicht gespart; aber es gibt auch welche, die sich Luxus ohne die Mittel dazu erlauben wollen. Ganz unwillkürlich ist dies im „Officiellen Führer" auf Seite 51 und 52 eingestanden, wo es vom Gebäude der „Bildung" (Ludwig Baumann), einem

der besseren, heisst: „Die Façade hat einen monumentalen Charakter“, „palastartig hergestellter Bau“ u. s. w., einige Zeilen weiter aber: „Bei aller gebotenen Sparsamkeit“. Nun, wenn Sparsamkeit geboten ist, soll man den Bau eben nicht palastartig herstellen wollen; etwas Schönes und Zweckmässiges ist auch mit geringen Mitteln zu schaffen.

Eine dunkle Empfindung, dass Ausstellungsbauten denn doch einen anderen Charakter haben sollen als Stadtpaläste, mag die Architekten dazu getrieben haben, so stark am „Modernen“ zu naschen, ja mitunter sich daran den Magen zu verderben. Da gibt es eine Unmenge geschmackloser und roher Sachen, die man einfach „secessionistisch“ nennt. Dagegen muss entschieden Verwahrung eingelegt werden, weil talentlose Leute, die jetzt der Mode folgend zur Abwechslung statt des „Art pour tous“ die Münchner „Jugend“ und das Londoner „Studio“ copiren, durch solches Vorgehen das Publicum irreführen. Nein, diese Barbareien sind die Secession nicht. Das sind Caricaturen des Modernen, die das edelste Streben wirklicher Talente in Misscredit bringen können. Die neue Kunst ist ja noch nicht fertig und wird übrigens nie fertig werden, da sie nicht die Feststellung eines Receptes anstrebt, sondern ewig fliessend bleiben will. Eben um diese Selbständigkeit und Beweglichkeit wird ja so heiss gerungen. Aber dieser Mangel an Vorlagemustern bringt die Talente nicht in Verlegenheit. Im Gegentheil, sie haben in der Ausstellung ganz vorzügliche Dinge geleistet. Nennen wir einige hochinteressante Innenräume. Da ist der Saal der Heeresausrüstung (Maler Roller und Architekt K. A. Fischl), ein reizender Raum, in dessen Ausschmückung hellgrünes Holzwerk und mattblaue Draperien die Hauptrolle spielen. Das Holzwerk ist mannigfaltig ausgeschnitten, so dass die zierlich geschwungenen Linien gleichsam durch Latten dargestellt sind. Eine moderne Treillage, von der das achtzehnte Jahrhundert nicht träumte. Aber es kommen im Ornament sogar Verschnürungsmotive von dem Husarenbeinkleid vor, und schwarzgelbe Schnüre bilden ganze Gitterfüllungen. Im Hintergrund des Saales thut sich eine prächtige Nische in Purpur und Gold auf. Da steht auf einer Plattform die elegante Reiterstatue des Kaisers und rechts und links von ihr zehn Soldaten der verschiedenen Truppengattungen. Diese überaus lebensvollen Figuren, in Weiss, sind sämmtlich von Arthur Strasser, der förmlich der Held der Plastik auf dieser Ausstellung ist. Ungemein talentvoll ist auch die von Plecnik eingerichtete Abtheilung des Niederösterreichischen Gewerbevereines (Plecnik ist durch den Sockel des Schimkowitzschen Gutenberg-Denkmals bekannt geworden). Man braucht nur ihren Eingang mit dem gegenüberliegenden (von Feldscharek) zu vergleichen, um zu erkennen, wie Verschiedenwertiges unter ganz gleichen Verhältnissen geleistet werden kann. Der Brennpunkt dieser Abtheilung ist aber ein ovaler Hofeinbau, der mit der Galerie durch fünf eigens durchgebrochene Bogenöffnungen von reizender Wirkung verbunden ist. In diesem Raume kann sich das Publicum gründlich belehren, wie die geschmackvolle und schöpferische moderne Innendecoration aussieht. In der Ornamentik spielen Knoten, Zweige, Schnüre und geraffte oder gefältelte Musseline eine besondere Rolle. Zu den vorzüglichen modernen Räumen gehört noch der von Josef Hoffmann im Bildungspavillon, für das Herzig'sche Prachtwerk „Viribus unitis“, dessen Einband übrigens auch von Hoffmann herrührt. Einfachheit und zweckmässige Schönheit sind sein Charakter.

Der Pavillon, der im Äusseren und Inneren die meiste selbständige Erfindung und ein durchaus organisches, modernes Wesen zeigt, ist der des Baudepartements

im Ministerium des Innern unter Leitung des Hofrathes Ritter von Förster (Architekt Max Fabiani und Ingenieur Rudolf Bauer). Er ist durchaus mit vergoldetem Eisen „montirt"; an den Thürbekrönungen, Vasen, Flaggenmasten, Beleuchtungskörpern, überall ist dieses Element originell verwendet. Dazu kommt noch ein grosser polychromer Relieffries über die ganze Façade, von W. Hayda, dem Mitarbeiter Fadrusz' am Pressburger Maria Theresia-Denkmal und Klausenburger Matthias-Denkmal. Dieser Fries, der an den Robbia'schen des Hospitals zu Pistoja erinnert, ist in der Idee vorzüglich, in der Ausführung natürlich zu hastig. Unter den noch unbekannten Kunstwerken des Inneren ist Karl Molls grosse Vogelperspective von Wien besonders hervorzuheben. Sie ist durch Wolkenschatten und Sonnenschein interessant belebt, und fliegende Adler lassen die perspectivische Tiefe recht handgreiflich erscheinen. Durch gute Disposition zeichnen sich die Bauten Ludwig Baumanns aus, der ein anregender Architekt ist. Sein Urania-theater ist vorzüglich angelegt und durchdetaillirt. Dabei ist vor Augen zu halten, dass es als Dauerbau ausgeführt werden soll, also des ephemeren Ausstellungsstils entrathen kann. Dies gilt auch von Josef Engelharts temperamentvollen Malereien an der Aussenseite. In zwei Friesen stellt er zehn vortrefflich bewegte Actfiguren in wissenschaftlicher Beschäftigung dar, während in zwei Wandfeldern der Urmensch und der Mensch von heute dargestellt sind. Der Urmensch weidet einen Hirsch aus und isst rohes Fleisch, der heutige Mensch ist in der Bahnhofshalle dargestellt, ankommend, von seiner Familie zärtlich erwartet. Beide Scenen haben viel Licht- und Farbenreiz. Im Zuseherraum hat Ad. Böhm decorative Baumlandschaften von einfachster Factur gemalt, um gleichsam die Baumkronen der äusseren Parklandschaft durch die Oberfenster hereinblicken zu lassen. Gute Disposition, bei flüchtigem Detail, zeigt auch das Hauptrestaurant (Tropsch), wo in den Stehbierhallen W. List und M. Kurzweil gute Malereien im Placatstil improvisirt haben. Unter den Bauten Emil Bresslers verdient noch das Hauptportal hervorgehoben zu werden, eine gute Anlage mit buntem Aufbau. Eine der augenfälligsten Aussenarchitekturen zeigt der Bau der Wohlfahrtsausstellung (Architekt Gotthilf) mit seinem gewaltigen Portal zwischen ragenden Thürmen von völlig phantastischer Erfindung. Es ist da aus vielen Quellen geschöpft, aber eine aparte Wirkung erreicht. Ludwig Graf hat die Façade mit einem kolossalen modernen Gemälde in ganz blassen Farben und fast ohne Schattengebung geschmückt, das ungemein decorativ wirkt und sich vorzüglich in das Flächensystem einfügt. In den bosnischen Bauten (Josef Urban) ist der orientalische Stil mit der „Moderne" durchschossen; reizend ist darin das Modell eines bosnischen Hauses. Unter den verschiedenen kleineren Bauten, die meist gründlich misslungen sind, fällt der Champagner-Pavillon Bertha Kunz (Architekt Knöll und Hadrich) als höchst gediegenes Bauernhaus auf. Es ist nicht modern, auch nicht gerade champagnermässig, aber es ist reizend und echt.

DAS HAUS DER SECESSION. Am 28. April hat die Vereinigung bildender Künstler Österreichs mit einer stillen Feierlichkeit, wobei man ganz unter sich blieb, den Grundstein zu ihrem Hause hinter der Akademie der bildenden Künste gelegt. Der Ehrenpräsident Rudolf v. Alt that die ersten Hammerschläge. Die zur Einmauerung bestimmte Bauurkunde, die verlesen wurde, skizzirt die Entstehung der Secession und wurde von allen Anwesenden unterzeichnet. Der vom Architekten Josef M. Olbrich entworfene Bau kommt an

die neue Wienzeile zu stehen und wendet seine Stirnseite der Karlskirche zu. Er bildet ein Viereck von 1000 Quadratmetern und wird von einer Gartenanlage umgeben sein. Das Äussere ist ganz einfach gedacht, in weissem Putz von verschiedener Behandlung. Nur der Mitteltheil der Façade tritt bedeutend hervor und wird ganz eigenartig ausgestaltet. Das Hauptportal erhält einen reichen Kupferbeschlag, dessen Blütenwerk die drei Kunstwappen darstellt. Über dem Haupteingange sind die drei Künste in der Form von drei Masken, von einem Ring umschlungen, und eine Zeile vergoldeter Bronzebuchstaben enthält bloss zwei Daten: „3. April 1897" (Constituirung des Vereins) und „15. November 1898" (Eröffnung des Hauses). Hinter dem Portal steigen vier Pylonen auf, aus denen sich, gleichsam aus vier Baumkübeln, ein prächtiger goldener Lorbeerbaum mit einer Laubkrone von 9 Meter Durchmesser entwickelt. Er ist naturalistisch behandelt, als vollständig durchbrochene Schmiedeeisenarbeit, aus der sich in origineller Weise eine Kuppel entwickelt. Sie krönt, 21 Meter hoch, den Mittelbau. Die Flügel rechts und links sind ganz einfach gehalten, desgleichen die hinter ihnen befindlichen Ausstellungsräume. Diese gruppiren sich um einen Empfangssalon, der als dauernde Anlage auch künstlerisch ausgestattet wird. So ist innerhalb der verfügbaren Mittel ein Bau ermöglicht, der den praktischen Zweck tadellos erfüllt und künstlerisch etwas Neues sagt.

AUSSTELLUNG DER MUSTERZEICHNER. Der Verein der Musterzeichner Wiens hat gegenwärtig im Säulenhofe des Österreichischen Museums eine Ausstellung seiner Arbeiten. Der Verein erfreut sich zahlreicher Mitglieder und sie waren emsig bestrebt, den Stand ihres Könnens darzulegen. Durch eine solche Ausstellung kommt man auch selbst am besten darüber ins Reine, was man noch anzustreben hat. Wir sehen da Muster für verschiedenartige Stoffe, für Möbel, Damenkleider, Cravatten, dann für weissen und färbigen Leinendamast, auch für Application, Gobelin-Imitation und Knüpfteppiche. Es werden verschiedene Stilarten versucht, von correcter Neurenaissance und dem verworrensten Rococo bis zu Anlehnungen an jetziges Englisch. Neben Stilisirungen, ja mit ihnen seltsam gemischt, kommen auch naturalistische Blumen in Menge vor, selbst für Knüpfteppiche, die in Entwurf und Farbenhaltung stark an die der Vierziger-Jahre erinnern, von denen das Publicum durch das Österreichische Museum und Eduard Haas befreit worden. An so mancher dieser Arbeiten ist ehrliches Streben zu schätzen und auch an Phantasie fehlt es nicht (siehe die Cravattenmuster), allein es drängen sich zwei Bemerkungen auf. Unsere Musterzeichner kennen und können zu wenig. Sie kennen die Leistungen des Auslandes nicht genug und sie können nicht in der richtigen Weise zeichnen. Berlin und London, aber selbst Crefeld zeigen, welch grosse Erfolge der unausgesetzten intimen Berührung mit den Mitstrebenden zu danken sind. Sie wird durch planmässige und immer wiederholte Ausstellungen fremden Kunstgewerbes erreicht; die jetzige keramische in Berlin ist ein glänzendes Beispiel dafür. Diese erziehliche Wirkung im weitesten Umfange auszuüben, darauf werden wir auch in Wien bedacht sein müssen. Was das Zeichnen anbelangt, ist die Umerziehung allerdings schwieriger. Der rationelle Zeichenunterricht von heute stellt seine Anforderungen nicht nur an die Hand, sondern auch an den Kopf. Auf vieles Skizziren, Zeichnen nach der Natur, Gedächtniszeichnen wird grosses Gewicht gelegt; daher die Frische und Mannigfaltigkeit, durch die uns die Musterzeichner des Auslandes

überraschen. In diesen Richtungen also wird auch bei uns weiterzustreben sein; an Talenten fehlt es ja im Verein der Musterzeichner nicht.

KLEINE NACHRICHTEN

BRÜNN. DIE BUCHAUSSTELLUNG im Mährischen Gewerbemuseum ist am 22. v. M. geschlossen worden. Wir werden in unserem nächsten Hefte einen ausführlichen illustrirten Bericht über diese lehrreiche und nach den verschiedenen Seiten des Buchgewerbes hin anregende Schaustellung bringen. Eine bedeutsame litterarische Erinnerung an dieselbe und von bleibendem Wert ist übrigens, wie wir gleich hier constatiren wollen, der 278 Druckseiten umfassende, mit ungemeiner Sorgfalt und einem nicht geringen Aufwande von Sachkenntnis gearbeitete Ausstellungskatalog (Verlag des Mährischen Gewerbemuseums, Preis 20 Kr.)

DRESDEN. HISTORISCHES MUSEUM. Nach den Berichten aus den königlichen Sammlungen 1897 ist das Monogramm L T auf dem silbernen Beschläge an dem Kurschwert des Kurfürsten Moriz (Saal E, Nr. 562), einem der wertvollsten Stücke der Sammlung, als das Zeichen des Gold- und Silberschmiedes Lorenz Trunck zu Nürnberg ermittelt worden, eines Meisters, dessen Name zwar in der Kunstgeschichte nicht ganz unbekannt war, von dessen Werken jedoch bisher keines nachgewiesen werden konnte. Die Arbeit an der Scheide und an dem Gefäss des Schwertes bezeugt eine so gewandte Technik, eine so feine Empfindung für ornamentale Ausschmückung, einen so gediegenen Geschmack bei Verbindung des lebenden und des todten Beiwerks, dass dem Meister schon durch dieses Stück ein Platz neben den besten Goldschmieden seiner Zeit gesichert erscheint. Inzwischen sind aber zwei weitere Arbeiten von ihm in den kaiserlichen kunsthistorischen Sammlungen zu Wien aufgefunden worden; somit dürfte nunmehr die Feststellung der künstlerischen Persönlichkeit Truncks nicht mehr lange auf sich warten lassen. — Endlich theilt der Director des historischen Museums, M. v. Ehrenthal, noch folgende interessante Entdeckung mit: An einem Schmuckkästchen von Ebenholz (Saal B, Wand II) weist das silberne Beschläge technisch und stilistisch so viele verwandte Züge mit den bekannten Arbeiten des Marburger Kupferstechers und Goldschmieds Anton Eisenhoit auf, dass wir es als Arbeit dieses Meisters bezeichnen können, obgleich dessen Signum oder ein sonstiger Nachweis über die Herkunft des Kunstwerks fehlt. P. Schumann.

PRAG. PREISAUSSCHREIBEN. Das kunstgewerbliche Museum der Handels- und Gewerbekammer in Prag (Rudolphinum) schreibt für das Jahr 1898 folgende Preisaufgaben aus: 1. Granat-Garnitur, bestehend aus einer Broche und Ohrgehängen, bei ausschliesslicher Verwendung der Granate; Fassung in vergoldetem Silber, der Verkaufspreis darf ein Maximum von 60 Kronen nicht überschreiten. 1. Preis 160, 2. Preis 120, 3. Preis 80 Kronen. 2. Tischdecke für einen Salontisch mit Verwendung von Application, Arbeit und Stickerei auf dunklem Grunde (schwarz ausgenommen). Die Grösse bis 150 Centimeter zu 120 Centimeter; der Verkaufspreis darf ein Maximum von 120 Kronen nicht überschreiten. 1. Preis 240, 2. Preis 180, 3. Preis 120 Kronen. 3. Blumentopf (cache-pot) aus gebranntem unglasirten Thone; Durchmesser der oberen Öffnung höchstens

30 Centimeter; der Verkaufspreis höchstens 50 Kronen. 1. Preis 160, 2. Preis 120, 3. Preis 80 Kronen. An der Concurrenz können sich nur in Böhmen ansässige Kunstgewerbetreibende oder bei solchen in Verwendung stehende Mitarbeiter betheiligen, ferner die nach Böhmen zuständigen absolvirten Schüler der k. k. Kunstgewerbeschule in Prag und der gewerblichen Fachschulen Böhmens. Die Arbeiten sind längstens bis 31. October 1898 an das kunstgewerbliche Museum im Rudolphinum abzuliefern. Nähere Bestimmungen enthält die Concurrenzordnung.

MITTHEILUNGEN AUS DEM K.K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

BESUCH DES MUSEUMS. Seine k. und k. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Rainer hat am 5. v. M. Nachmittags im Österreichischen Museum die Stickereiausstellung des Wiener Frauen-Erwerbvereines sowie die Neu-Aufstellung der antiken Gefässe im Museum in Augenschein genommen. — Die Sammlungen des Museums wurden im Monat Mai 1898 von 3916, die Bibliothek von 1001 Personen besucht.

GESCHENKE AN DAS MUSEUM. Der Curator des Österreichischen Museums Dr. Albert Figdor hat dem Museum fünf Läuger'sche Gefässe und zwei Armstühle zum Geschenke gemacht. Von den letzteren ist einer im Geschmacke des Empire ausgeführt, mit schön geschnitzten Delphinen als Stützen der Armlehnen, der andere stammt aus etwas späterer Epoche und zeigt eine ornamental verzierte Arm- und Rücklehne.

ITALIENISCHER HOLZRAHMEN. Die nebenstehende Abbildung zeigt einen interessanten italienischen Rahmen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, der kürzlich vom Österreichischen Museum erworben wurde. Aus Birnholz verfertigt, hat er eine Höhe von 89, eine Breite von 72 Centimeter. Seinen hauptsächlichsten Schmuck bilden akanthisirende Blätter, die vollständig unterhöhlt geschnitzt sind. An den horizontalen Leisten gehen sie von der durch eine kleine Maske betonten Mitte nach rechts und links in Profilstellung auseinander, an den Seitenleisten wölben sie sich in Draufsicht von innen nach aussen. Oben und unten wird die divergirende Richtung noch durch je ein Paar schneckenförmig gewundene Füllhörner hervorgehoben, die sich durch die Blätter hindurchziehen, während an den Seiten Schnüre mit kleinen Blattknospen sich durchwinden. An der streng tectonisch gehaltenen Decoration kann nur die Lösung der Ecken nicht als glücklich bezeichnet werden. Das Motiv der akanthisirenden Blätter wiederholt sich in einfacher flacher Behandlung an den äussersten Randleisten des Rahmens. Details an ihm waren vergoldet. Der Verkäufer gab an, dass nach einer alten Tradition in seiner Familie der Rahmen, der bis in die Fünfziger-Jahre ein Gemälde mit einem „Hercules" enthalten habe, aus dem Besitze eines Zweiges der Familie Medici stamme, der Stil weist jedoch auf venezianischen Ursprung hin.

LITTERATUR DES KUNSTGEWERBES

III. MALEREI. LACKMALER. GLASMALEREI. MOSAIK

FISCHER, L. H. Die Technik der Ölmalerei. Mit 24 Textillustr., 4 Illustr. in Farbendr. etc., gr. 8° IV, 118 S. Wien, C. Gerold's S. Mk. 7·20.

GRIFFITHS, J. The Ajantâ Cave-Paintings. (The Journ. of Indian Art, Jan.)

GRONAU, G. Die Wandbilder Hugo Vogels für das Ständehaus in Merseburg. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IX, 7.)

— — Giovanni Battista Tiepolo. (Das Museum, III. 7.)

GRUEBER, P. Die Wandbilder des heil. Christof in Kärnten. (Mitth. d. k. k. Centralcommission, N. F. XXIV. 2.)

LAUDIEN, M. Neue Vorlagen für Brandmalerei, für Holz, Leder, Pappe. gr. Fol., 12 Taf., Berlin, Schultz-Engelhard. Mk. 4.

M. L. Une nouvelle Fresque de Ghirlandajo à Florence. (Gaz. des Beaux-Arts, Mars.)

OIDTMANN, H. Die Glasmalerei. II. Theil. Die Geschichte der Glasmalerei. 1. Bd. Die Frühzeit bis z. J. 1400, gr. 8°, VIII, 368 S. Köln, J. P. Bachem. Mk. 7·50.

Pintura contemporánea, La, en Inglaterra. La escuela Pre-Rafaelista. — Las teorías estéticas de Ruskin. — La pintura de paisaje. — La pintura de historia. — La pintura de género. Madrid, F. Marques. 8°, 77 p. Pes. 1·25.

SCHEFFLER, K. Decorationsmalerei. (Decorative Kunst, 8.)

VOLLMAR, H. Peter Janssen. (Die Kunst für Alle, 14.)

WARBURG, A. Sandro Botticelli. (Das Museum, III, 10.)

Work, The Decorative, of the late Mr. H. Stacy Marks. (The House, March.)

IV. TEXTILE KUNST. COSTUME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDER-ARBEITEN

Art for the Needle. (The House, April.)

The Choice of Wall Papers. (The House, April.)

DEVAULX, Th. Filigranes, marques de papier. (Revue des Arts déc., Janv.)

Einkauf, Der, und Markt der echten Teppiche. (Deutsche Teppich- u. Möbelstoffzeitg., 7.)

ESCHNER, M. Der Buchbinder. Ein Lehr- u. Lernbuch f. Fachschulen, Fortbildungsschulen u. z. Selbstunterrichte. Mit 10 Abb. u. Titelbild. gr. 8°, VII, 151 S. Stuttgart, Hobbing & Büchte. Mk. 1·20.

FOL, F. Geschichtliches über die Teppich-Industrie. (Deutsche Teppich- und Möbelstoffzeitg., 4 ff.)

FORRER, R. Noch einmal der Kölner Zeugdruck mit Mutter Anna, Maria und Seraphim. (Mittheil. aus dem germ. Nationalmus, 1898, p. 12.)

GUIFFREY, Jules. Les modèles des Gobelins devant le jury des arts. (Nouvelles Archives de l'art français, vol. XIII).

HOTTENROTH, Friedr. Deutsche Volkstrachten — städtische u. ländliche — vom Beginn des 16. bis zum Anfange des 19. Jahrh. Volkstrachten aus Süd- und Südwest-Deutschland. Probeheft. 4°, S. 1—32, mit Abbildgn. u. 8 farb. Taf. Frankfurt a. M., H. Keller. Mk. 4.

LACORDAIRE, A. L. Les tapissiers des Gobelins au dix-septième et au dix-huitième siècles. (Nouvelles Archives de l'art français, vol. XIII.)

LEQUATRE, G. Reliures d'étrennes. (Revue des Arts déc., Janv.)

Neuheiten, Pariser, in Fenster-Decorationen. (Deutsche Teppich- u. Möbelstoffzeitg., 5.)

SCHULTZE, Vict. Der Croy-Teppich der königl. Universität Greifswald. Mit 1 Lichtdr.-Taf. qu. Fol., 8 S., m. 3 Abbildgn. Greifswald, J. Abel. Mk. 4·50.

STUCKART, G. W. Scherrebeker Wandteppiche. (Deutsche Teppich- u. Möbelstoffzeitg., 1 ff.)

Tapeten-Industrie, Wie stellt sich die, zur Pariser Weltausstellung. (Tapetenzeitg., 5.)

Teekeningen (100) van feestversieringen. Amsterdam, Uitgevers-maatschappij vrh. firma Dufour & Co. 107 blz. 16°. Fr. 2·50.)

W. Die Teppich-Handstuhlweber in Italien. (Deutsche Teppich- u. Möbelstoffzeitg., 3.)

VI. GLAS. KERAMIK

BOTTLER, M. Praktische Erfahrungen über Versilberung und Vergoldung von Glas. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 441, n. d. „Neuest. Erf. u. Erfahr.“)

MAYER, M. Ceramica dell' Apulia preellenica. I. La Messapia. (Mitth. d. k. deutsch. arch. Inst., Röm. Abth. XII, 3—4.)

MEISSNER, C. Meissener Porzellane von neuer Art. (Deutsche Kunst u. Decoration, 7.)

MÜHLKE, C. Die Nordische Ausstellung zu Stockholm. I. Keramik. (Deutsche Kunst u. Decoration, 7.)

PALLAT, L. Ein Vasenfund aus Ägina (Mitth. d. k. deutsch. arch. Inst. Ath. Abth. XXII, 3.)

Porzellan, Chinesisches. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 442; nach R. Borrmann im „Leipz. Tgbl.“)

RIZZO, G. E. Forme fittili agrigentine. (Mitth. d. k. deutsch. arch. Inst., Röm. Abth. XII, 3—4.)

SINGER, H. W. Über Keramik von Schmuz-Baudiss. (Deutsche Kunst u. Decoration, 7.)

A Talk about Old Tea-pots. (The House, March.)

WIDE, S. Altgriechische Vase im Nationalmuseum zu Stockholm. (Jahrb. d. k. deutsch. arch. Inst. 1897, 4.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

BENN, R. D. Original Novelties for the Drawing-room. (The Cabinet Maker, April.)

Original China Cabinets. (The Cabinet Maker, March.)

Some French Marquetry. (The House, April.)

Furnishings, Some, from the House of John Wesley. (The House, Febr.)

GUIGUE, G. Note sur le mobilier de luxe à Lyon en 1700. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI, p. 605.)

H(EVES)I, L. Englische Möbel. (Pester Lloyd, 19. Febr.)

James I. Oak Room, The, at „South Kensington". (The House, Febr.)

LUTHMER, F. Holzflächen mit Relief-Maserung. (Zeitschr. für Innen-Decor., Febr.)

Möbel, Die englischen. (Möbel- und Decorations-Schatz, 4.)

MOLINIER, E. La Décoration dans l'ameublement. (Revue des Arts déc., Janv.)

PIERRE, J. Stalles de la cathédrale de Bourges. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts, XXI. p. 460.)

Schilder, Kartuschen u. Rahmen. Hrsg. v. d. deutschen Fachschule f. Drechsler u. Bildschnitzer zu Leipzig, gr. Fol., 45 lith. Taf. m. 1 Bl. deutschem, französ. u. engl. Text. Dresden, G. Kühtmann. Mk. 30.

Studies in Stage Furnishings. (The House, March.)

A Study in Old Furnishings at Guildford. (The House, March.)

Stühle. (Decorative Kunst, 7.)

Our „Tarsia" Competition. (The House, March.)

WEISSENBACH. Möbelfüllungen f. Intarsia. qu. Fol. 4 Farbendr. M. 8. — Humoristische Möbelfüllungen. Ebenso, M. 6. Leipzig, Haberland.

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

BOEHEIM, W. Bogen und Armbrust. (Zeitschr. f. hist. Waffenkunde, I, 6.)

— — Die aus dem kaiserl. Schlosse Ambras stammenden Harnische und Waffen im Musée d'Artillerie zu Paris. (Jahrb. der kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, XIX.)

ENGELS, A. La porte de bronze du palais de justice de Bruxelles. Bruxelles, J. Goemaere. 8°, II, 12 p. 3 pl. Fr. 2.

FELLER, J. u. P. BOGUS. Kunstschmiedearbeiten im goth. u. rom. Stile. Düsseldorf, Wolfrum. Mk. 1·50.

KLEINWÄCHTER, H. Die Inschrift einer Posener Messingtaufschüssel. (Zeitschr. d. hist. Gesellsch. f. d. Provinz Posen, XII, p. 324.)

PEPPER, H. S. Some Old Wrought-iron Work. (The Studio, Jan.)

RAMMELMEYER, O. Spanische Thürklopfer aus Schmiedeeisen. (Kunst u. Handwerk, 6.)

RETTELBUSCH, E. u. R. ALBRECHT. Kunst-Schmiede- u. Schlosser-Arbeiten des germ. National-Museums zu Nürnberg. Photogr. Orig.-Aufn. in Lichtdr. 3 Lfgn., gr. 4°, 30 Taf. Leipzig, Hedeler. Mk. 15.

SCHNÜTGEN, A. Die Beleuchtung der Landkirchen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, X, 11.)

SIXL, P. Entwicklung und Gebrauch der Handfeuerwaffen. (Zeitschr. f. hist. Waffenkunde, I, 6.)

THALHOFER, N. Das Schmiedeeisen im Kunstgewerbe. (Kunst u. Handwerk, 6.)

THIERBACH, M. Über die erste Entwicklung der Handfeuerwaffen. (Zeitschr. f. hist. Waffenkunde, I, 6.)

Wiederaufleben, Das, künstlerischer Metallarbeit in England. (Decorative Kunst, 8.)

W. R. Die Verzierungen auf orientalischen Panzerhemden. (Zeitschr. f. hist. Waffenkunde. I, 6.)

ZOELLNER, J. Zinnstempel und Zinnmarken. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. IX, 7.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

BERTOR. Une oeuvre artistique de l'église Notre-Dame à Bruges. L'ostensoir, dit: De Katte van Beversluys. Bruges, van de Vyvere-Petit. 8°, 16 p., grav. et portraits hors texte.

BERTRAUX, Ém. Le Bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse au Musée du Louvre. (La Chronique des arts, 6.)

DIESBACH, M. de. Le sceptre du Grand Sautier de Fribourg. (Fribourg artist., 1898, 1.)

Falize, Lucien. (Decorative Kunst, 8.)

LIST, C. Zacharias Lencker. (Jahrb. der kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, XIX.)

Montagu's, Sir Samuel, Silver. (The House, Febr.)

NAÑE, J. Une plaque en or mycénienne découverte à Chypre. In-8°, 3 p. avec fig. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue archéol.)

NOCQ, H. Französischer Schmuck. (Decorative Kunst, 8.)

RENARD, E. Kirchliches Silbergeräth auf der Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes in Leipzig. (Zeitschr. für christl. Kunst, X, 11.)

TECHTERMANN, M. de. Candélabre, Orfèvrerie fribourgeoise. (Fribourg artist., 1898, 1.)

W. E. Über den Farbenmangel in unseren Silbergeräthen. (Kunst und Handwerk, 7.)





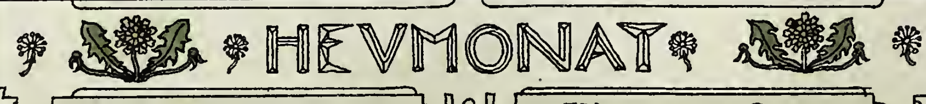




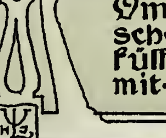
1.	FREITAG	THEOBALD	
2.	SAMSTAG.	MARIA. HMS.	
3.	SONNTAG	B.V. HELIOD.	
4.	MONTAG.	UDALRICH.	
5.	DIENSTAG.	DOMITIUS.	CYRILL v. METHUD. PATRON v. MÄHREN.
6.	MITTWOCH.	ISAIAS.	
7.	DONNERS.	WILIBALD	
8.	FREITAG.	KILIAN.	
9.	SAMSTAG	ANATOLIA.	
10.	SONNTAG	B. VI. AMAL	
11.	MONTAG.	PIUS I. P.	
12.	DIENSTAG	HEINRICH	HERMAGORAS v. PORTUNATUS. PATR. v. GÖRZ.
13.	MITTWOCH	MARGAR	
14.	DONNERS.	BONAVENT	
15.	FREITAG.	APOSTEL. TH.	
16.	SAMSTAG.	MARIA. v. B.	
17.	SONNTAG	B. VII. SC. F.	
18.	MONTAG.	FRIEDRICH	
19.	DIENSTAG	AURELIA	
20.	MITTWOCH	ELIAS. PR.	
21.	DONNER	PRAXEDES	
22.	FREITAG.	MARIA. M.	
23.	SAMSTAG	APOLLINAR	
24.	SONNTAG	B. VIII. CHRIST.	
25.	MONTAG.	JACOB. AP.	
26.	DIENSTAG	ANNA	
27.	MITTWOCH	PANTALEON.	
28.	DONNER	VICTOR. P.	
29.	FREITAG.	MARTHA. J.	
30.	SAMSTAG	ABDON U. S	
31.	SONNTAG	B. IX. J. v. L.	

S. HERMAGORAS · S. FORTUNATUS

PATRON VON GÖRZ



Hundstage hell und klar deuten auf ein gutes Jahr



Vincenzens Sonnenschein füllt die Fässer mit gutem Wein




A.D. 1898



DIE BEDEUTUNG DES JAPANISCHEN FARBENHOLZSCHNITTS FÜR UNSERE ZEIT VON W. v. SEIDLITZ-DRESDEN



EITDEM der japanische Farbenholzschnitt in Europa bekannt ist, also seit etwa drei Jahrzehnten, hat er bereits eine Reihe ganz verschiedenartiger Wertschätzungen erfahren. Anfangs waren es die Künstler, und zwar gerade die Begründer der modernen Malerei, wie Manet, Degas, Whistler, die sich an der lichten Farbigkeit und dem feinen Umriss dieser Blätter begeisterten. Der Gewinn, den sie für die Ausbildung ihres Geschmacks daraus gezogen haben, ist inzwischen zum Gemeingut der europäischen Kunst geworden.

Um die Zeit der Wiener Weltausstellung gelangten weiterhin die billigen Neudrucke der Werke Hokusais, dann zahlreiche Darstellungen von Blumen und Vögeln, sowie stark karikirte Schauspielerbildnisse massenhaft auf den Markt. Dadurch gewann die japanische Kunst, deren zierliche Industrie-Erzeugnisse bereits vorher eine weite Verbreitung gefunden hatten, bedeutend an Popularität: unseren Künstlern aber, die damals gerade ganz in naturalistischen Studien aufzugehen begannen, vermochte diese vorwiegend stilisirende Kunst nur wenig Anregung zu bieten.

Dafür nahmen sich ihrer aber die Sammler und Forscher in höherem Masse als bisher an. Allmählich gelang es ihnen auch, einen Überblick über die Entwickelung des Farbenholzschnitts zu gewinnen: die Hauptepochen konnten aus denen der Vorbereitung wie der Entartung herausgehoben werden, die Werke der führenden Meister sonderten sich von denen der übrigen ab.*

Gingen infolge dessen die Preise der guten Blätter auch unglaublich empor, so wurde dieser Übelstand dadurch wieder einigermassen gutgemacht, dass nun auch die öffentlichen Sammlungen, namentlich das Britische Museum in London, ihr Interesse diesen Kunsterzeug-

* Ausführlich behandelt der Verfasser das Thema in seiner unlängst bei G. Kühtmann in Dresden erschienenen, mit 95 prächtigen Abbildungen geschmückten „Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts“ (Gross 8°, XVI, 220 S., Preis M. 18.—). Wir verweisen unsere Leser gerne auf das ausgezeichnete Werk, das so vorzüglich geeignet ist, unsere bisherige Kenntnis des japanischen Formschnitts zu erweitern und zu vertiefen. Die Red.

nissen zuwandten und sie durch Aufnahme in ihren Bestand weiteren Kreisen zugänglich zu machen begannen.

Zum zweitenmale griff der japanische Farbenholzschnitt in den Gang der europäischen Kunstentwicklung ein, als die Affiche, diese neue Form monumentaler Bestrebungen, sich zu selbständiger Bedeutung emporschwang.

Jetzt dürfte ihm eine dritte Periode der Wirksamkeit bevorstehen, die vielleicht die beiden andern noch an Nachdrücklichkeit überragen wird. Denn die europäische Kunst ist an einem Punkte angelangt, wo es gilt, alle bisherigen Errungenschaften zusammenzufassen, um zu einer Sprache zu gelangen, die frei mit den Elementen der Darstellung zu schalten vermag. Zu einem solchen auf eigener Beobachtung, nicht aber auf der Nachahmung einer fremden Kunstweise beruhenden Stil haben es ja freilich einzelne Zeiten unserer eigenen Kunstentwicklung, namentlich das XV. Jahrhundert, bereits gebracht, aber das Studium dieser Erzeugnisse, die zum Theil schlecht erhalten sind, ist dadurch sehr erschwert, dass es hierzu zahlreicher Reisen an weit auseinanderliegende Orte bedarf. In dem japanischen Farbenholzschnitt dagegen, der durch einen Zufall gerade jetzt uns zugänglich geworden ist, bietet sich das erwünschte Mittel, eine ganz ähnlich gestaltete Kunst in aller Musse und an den Originalen studiren zu können.

Das specifisch Japanische in Auffassung und Darstellung ist dabei freilich mit allen seinen Unzulänglichkeiten von vornherein auszuscheiden. Was aber dann übrig bleibt, stellt eine solche Summe allgemein giltiger und uns ohneweiters verständlicher Kunst dar, dass ein näheres Eingehen darauf durchaus gerechtfertigt erscheint.

An der Hand einzelner Nachbildungen soll hier in kurzen Zügen ein Überblick über die Entwicklung dieses Kunstzweiges geboten werden. Wissen wir erst, welchem Ideal die Japaner nachstrebten, haben wir einen Masstab für die Güte des einzelnen Werkes, so können wir auch ermessen, nach welcher Richtung und in welchem Umfange wir Förderung für unsere eigenen Zwecke von solcher Kunst zu erwarten haben.

BESCHREIBUNG DER ABBILDUNGEN.

Mit einer kurzen Schilderung der dargestellten Gegenstände soll hier der Hinweis auf die hervorstechenden Eigenschaften der vorgeführten Blätter verbunden werden. Daraus werden sich uns dann die Merkmale ergeben, die überhaupt die japanische Malerei auszeichnen, und wir werden uns endlich in die Lage versetzt sehen, auf

die Frage, welchen Nutzen die Beschäftigung mit dieser Kunst für unsere eigenen Bestrebungen zu bieten vermag, Antwort ertheilen zu können.



Kiyómasu, Courtisane und Priester

Die hier abgebildeten Holzschnitte lassen sich in drei Gruppen theilen. Die drei ersten Stücke gehören der Zeit der Primitiven an, die sich von etwa 1675 bis 1765 erstreckte und die allmähliche Entwicklung des Holzschnitts von dem Schwarzdruck bis zu dem vollkommen durchgebildeten Buntdruck darstellt. Sind auch alle diese drei Blätter nahezu um die gleiche Zeit entstanden, nämlich gegen die vierziger Jahre des XVIII. Jahrhunderts, also bereits gegen das Ende der gedachten Periode, so vertreten sie nicht nur verschiedene Herstellungsweisen (den Schwarzdruck, den mit der Hand colorirten Druck und den Zweifarbendruck), sondern führen uns auch Meister vor, die ganz verschiedenen Generationen angehören. Die fünf folgenden Blätter sind etwa dreissig Jahre später entstanden, um die siebziger Jahre des XVIII. Jahrhunderts, also zu einer Zeit, da der Buntdruck bereits voll entwickelt war; das letzte endlich vertritt im Gegensatz zu dem strengen zeichnerischen Stil den freien malerischen, der namentlich in der späteren Zeit neben jenem zur Facsimilewiedergabe flüchtiger Skizzen verwendet wurde. Unvertreten ist hier somit wie die derbe Anfangszeit, deren Hauptmeister Moronobu war, so die Zeit der höchsten Blüte, die in die Jahrzehnte um 1800 fällt und namentlich mit den Namen Kiyónagas, Utámaros und Hókusais verknüpft ist. Von dem XIX. Jahrhundert ist im übrigen abgesehen worden, da es in der Hauptsache nur nach der

Seite des Gegenständlichen, durch eine stärkere Berücksichtigung der Landschaft und der Thierdarstellung, Neues gebracht, zu der Ausbildung des Stils aber kaum etwas Wesentliches beigetragen hat.

Von den drei Blättern der ersten Gruppe trägt das von Kiyómasu den alterthümlichsten Charakter, da es von treuer Naturnachahmung scheinbar ganz absieht und nur auf die kraftvollste und zugleich knappste Wiedergabe eines bestimmten Eindrucks ausgeht. Wie in der ganzen vorangehenden, jahrhundertelangen Entwickelung der Malerei ist hier entsprechend der chinesischen Kunst, die stets das Vorbild für die japanische gebildet hat, vor allem geschlossene



Masánobu, Der Saketrank

Composition und decorative Wirkung angestrebt. Solches ist auch das auszeichnende Merkmal der nachfolgenden Entwicklung des japanischen Holzschnitts geblieben, solange er sich die frische Kraft bewahrt hat. Dargestellt ist ein Priester, der am Fusse des Berges Fuji hinter einer Courtisane einhergehend, seinen Reisehut am Ende seines Stockes als Schirm über sie hält. Zu der einfachen Umrisszeichnung in derben rundlichen Strichen sowie den kräftigen Massen des schwarzen Obergewandes des Priesters gesellt sich hier als alterthümliches Element die Färbung in nur zwei, ganz conventionell gehaltenen Tönen, hellgrün und karminroth. Solcher Farbendruck kam aber erst nach 1740 auf und blieb dann durch etwa zwei Jahr-



Toyónobu, Frauengestalt

zehnte herrschend; vorher war der Druck in einfachem Schwarz, zu dem Handcolorirung als belebendes Element hinzutrat, ausschliesslich üblich gewesen; um 1760 begann man dann eine dritte Platte, meist für Blau oder Grau, hinzuzufügen und erst von 1765 ab entwickelte sich der richtige Buntdruck in voller Freiheit.

Dass es sich hier übrigens nicht mehr um ein ganz frühes Erzeugnis der Holzschnitttechnik handelt, zeigt auch die Behandlung der Landschaft, die bereits einen wirklichen Bestandtheil der Darstellung statt einer blossen Andeutung des Hintergrundes bildet und in der Naturbeobachtung, namentlich an den den Fuss des Berges umkränzenden Waldungen, bereits über das Conventionelle weit hinausgeht.

Obwohl die beiden anderen Blätter Schwarzdrucke sind und jeder Andeutung eines Hintergrundes entbehren, sind sie doch nicht etwa früherer Entstehungszeit, sondern halten nur, wie das für eine Übergangszeit bezeichnend ist, noch an der Übung der Vergangenheit fest.

Die Arbeit Masánobus, eines Künstlers, der von etwa 1710 bis 1750 thätig war und als der Fortsetzer Moronobus, des Begründers des künstlerischen Holzschnitts, betrachtet werden kann, zeigt einen jungen Mann, der ausgestreckt daliegt und einem hinter ihm sitzenden Mädchen die mit Sake (Reiswein) gefüllte Schale hinhält. Die Art, wie das Mädchen ihr Gewand zusammenhält, die zierliche Bewegung, womit sie die Schale ergreift, bekundet die Verfeinerung, die Masánobu in die Kunst hineingetragen hatte. Ist auch hier die Natur noch gar nicht unmittelbar zu Rathe gezogen worden, fehlt es somit auch nicht an Unrichtigkeiten in den Verhältnissen, so ist die Anschauung von der Drehungs- und Beugungsfähigkeit des menschlichen Körpers doch so lebendig, der Fluss der Umrisse so zart und so bestimmt, die Composition so anmuthsvoll und abgerundet, dass man gar nicht daran denkt, die Natur als Massstab anzuwenden, sondern sich an der dargelegten Meisterschaft bedingungslos erfreut.



Koriúsai, Dame im Schnee

Das Blatt von Ishikawa Toyónobu, einem etwas jüngeren Künstler, der bereits die ganze weitere Entwicklung bis zum vollen Farbendruck erlebt hat, begnügt sich mit der Vorführung einer einzelnen Frauengestalt und ist nach Art der älteren Werke mit der Hand colorirt, gehört also jener Technik an, aus deren Nachahmung der Buntdruck erwuchs, wie in Europa der Buchdruck aus der Nachahmung der Handschriften hervorgegangen war. Die Schöne, in reich mit Handtrommel (Tsúzumi), Laub und Gräsern gemustertem Obergewande, das sich der Schwingung ihres Körpers anschliesst, wendet sich in lebhafter, dramatischer Bewegung, gleich einer gothischen Jungfrau. Um ein Porträt handelt es sich dabei nicht, sondern nur um ein Bild anmuthvollen Gebarens.

Von diesen Primitiven unterscheiden sich die Meister aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts dadurch, dass sie, ohne etwa



Koríusai, Courtisane und Kamuros



Koríusai, Junger Mann

eine grössere Naturtreue anzustreben, die rein decorative und zeichnerische Wirkung zu Gunsten einer abgeschlossenen und malerisch abgewogenen Composition zurücktreten lassen. In der Mitte der sechziger Jahre war der grosse Schritt gethan worden, der die Anwendung einer unbeschränkten Zahl von Farbenplatten gestattete. Begnügte man sich in der guten Zeit auch mit einer Anzahl von nur vier bis fünf solcher Platten, die freilich durch geschickte Ausnutzung die Hervorbringung einer weiteren Zahl von Tönen ermöglichte, und ging man auch über eine lichte und ungebrochene, somit nur andeutungsweise Verwendung der Farben kaum hinaus, so konnte man immerhin jetzt coloristische Wirkungen erstreben, die bis dahin unmöglich gewesen waren.

Harunobu, der feinsinnige Künstler, dem diese Wendung zu verdanken ist, konnte hier freilich nicht vorgeführt werden. Dafür ist aber sein jüngerer Zeitgenosse und Fortsetzer Koríusai durch drei Blätter vertreten und Shunsho, der Begründer des dramatisch bewegten modernen Stils, durch zwei.

Von den drei Blättern Koríusais zeigt das eine eine Dame im Schnee, im weissen Mantel, der nach der damals gerade aufgekommenen Art in Blindpressung gemustert ist; das Futter ist rosa. Die Gestalt, nicht so bewegt wie diejenigen der Primitiven, zeigt den anmuthvollen Typus, den Harunobu geschaffen; wie sie so graziös einherschreitet, denkt man sie sich ganz in Liebesgedanken vertieft. Umriss und Faltengebung sind hier bereits viel einfacher gehalten als auf den früheren Blättern, da die Farbe sonst nicht genügend zur Geltung gekommen wäre. Die Landschaft mit dem Gartenzaun und der Weide bildet einen unmittelbaren Bestandtheil der Darstellung.

Das zweite Blatt Koríusais, von grösserem Format, gehört zu einer Folge von Darstellungen aus dem Leben der Courtisanen und stellt eine reichgekleidete Schöne sitzend dar, wie sie mit einem Löffel das über dem Kohlenbecken kochende Wasser umrührt, während die Dose mit dem Theepulver neben ihr steht. Ihr graues Untergewand

ist in Blindpressung mit Kranichen gemustert, das rothe Obergewand mit dem Flussmuster und Fächern. Ihre beiden jungen Dienerinnen (Kamuros) sind in Dunkelgrün gekleidet. Diese kräftige, ernste Farbenstimmung ist für den Meister und die Zeit nach 1770 durchaus bezeichnend. Ist auch hier wiederum der Hintergrund nicht angegeben, so ist doch die Handlung durch die geschickte Vertheilung der Figuren über die Fläche vollkommen deutlich gemacht.

Das dritte dieser Blätter vertritt die Gattung jener langen Streifen, die gleich den Malereien gleichen Formats, mit denen sie den Namen Kakémono gemein haben, an der Innenseite der Thürpfosten befestigt zu werden pflegten. Es stellt einen vornehmen jungen Mann mit einem Falken auf der Hand dar; im Hintergrunde den Berg Fuji, dessen schön geformte Spitze aus niedrig gehenden Wolken hervorschaut. Wie der Künstler hier den schmalen Raum dazu benutzt hat, eine langgestreckte Gestalt von ungesuchter Anmuth der Bewegung vorzuführen, so zeichnet er sich überhaupt auf dem Gebiete dieser Darstellungen aus, die häufig auch zwei, drei, ja mehr Personen in ausnehmend kunstvoller und doch durchaus natürlich erscheinender Gruppirung enthalten.


Shunsho, Courtisane

Derselben Gattung gehört auch die Frauengestalt von Shunsho an, jenem Meister, der als ein Zeitgenosse Koriusais eine kräftigere, männliche Richtung einschlug und sich namentlich durch seine Schauspieler-Darstellungen auszeichnete, deren Typus er für die ganze Folgezeit ausgebildet hat. Durch die grosse, vorn angebrachte Schleife des Gürtels ist die Dargestellte als eine Courtisane charakterisirt; die ehrbaren Frauen trugen diese Schleife hinten. Das schwarze Gewand ist mit grauen Fächern gemustert; klein vertheilte grüne und gelbe Flecke vervollständigen den ernsten Farbenaccord. Die Gestalt ist, wie überhaupt diejenigen Shunshos, untersetzter als die der vorhergehenden Zeit; erst gegen das Ende des Jahrhunderts begannen die Körperverhältnisse wieder in die Länge

zuzunehmen, bis sie unter dem Pinsel Utámaros (denn alle diese Darstellungen sind mit dem Pinsel, nicht etwa mit der den Ostasiaten so gut wie unbekannten Feder vorgezeichnet) in das Unmöglich-Phantastische sich steigerten.

Den Typus seiner Schauspieler-Darstellungen vertritt der als Pilger verkleidete Held, der soeben einen Racheact vollzogen — das Opfer wird auf einem zweiten, links sich anschliessenden Blatte dargestellt gewesen sein — und nun grimmen Blickes dreinschaut, sein Schwert mit beiden Händen haltend. Wirkungsvoll hebt sich die stark bewegte Gestalt in ihrem sandfarbenen Kleide mit hellgelbem Gürtel von dem dunklen Grunde ab.

Shunsho, Schauspieler

Das letzte Blatt, schwarz gedruckt, bildet das Facsimile einer Zeichnung in der Art Kórins, des grossen Meisters aus dem XVII. Jahrhundert. Die dunkle Masse des Löwenzahns hebt sich kräftig und deutlich von dem Papiergrunde ab, ohne dass von der Flottheit der breit behandelten Vorlage etwas verloren gegangen wäre. Solche Nachbildungen von Zeichnungen bildeten insoferne eine besondere Gattung, als deren Vorlagen, wenigstens in den früheren Zeiten, nicht für den Zweck der Vervielfältigung hergestellt zu werden pflegten.

Von jenen Darstellungen, die, wie die Bilder von Vögeln, Blumen, Insecten und wie die Landschaften, sich bei uns bereits allgemein Anerkennung erworben haben, ist hier abgesehen worden, weil sie, so ungemein geschmackvoll sie auch behandelt sind, uns doch

nur wenig zu lehren vermögen. Die scharfe Naturbeobachtung, wovon sie zeugen, der leichte Geschmack, womit sie durchgeführt sind, lassen sich überhaupt nicht lehren oder übertragen; tritt aber irgendwo einmal das Bedürfnis nach solchen Eigenschaften zu Tage, so werden sie am besten im unmittelbaren Studium nach der Natur gewonnen. Dass japanische Darstellungen dieser Art jetzt gerade unserem Empfinden so nahe stehen, liegt an der Ähnlichkeit der Bestrebungen auf decorativem und kunstgewerblichem Gebiete; wir fühlen uns durch den Anblick dieser fremden Werke bestärkt in unseren Zielen, wohl auch angeregt zu neuen Versuchen; der Geschmack aber, dem wir zum Ausdruck zu verhelfen suchen, ist der europäische, nicht der japanische.


Art Kórins, Löwenzahn

Dagegen enthalten die figürlichen Darstellungen der Japaner Elemente, die uns so vollkommen abhanden gekommen sind, dass wir deren Fehlen kaum empfinden, die aber wiedergewonnen werden müssen, soll unsere Kunst gesunden. Hier ist es mit dem Naturalismus allein nicht gethan; das feste Gefüge eines Stils muss hinzukommen, der die mannigfaltigen Erscheinungen der Natur zu einer Einheit verbindet und alle Einzelheiten auf ihre einfachsten Bestandtheile zurückführt. Jetzt freilich entzückt uns von diesen fremden Künstlern vor allem noch Hokusai, der am meisten naturalistische unter ihnen. So unerschöpflich aber auch seine Gestaltungskraft ist, so frei er auch mit dem menschlichen Körper in allen seinen Biegungen und Verkürzungen zu schalten vermag: gerade die höchste Eigenschaft der japanischen Kunst, der Stil, fehlt ihm zumeist, und zwar besonders bei seinen späteren Schöpfungen, die zugleich seine populärsten sind.

Nun könnte man freilich leicht meinen, das Geheimnis des japanischen Stils beruhe einfach in der bestimmten Führung des Umrisses und in der guten Abwägung der Massen, es handle sich also dabei kaum um etwas anderes als um die gewöhnlichen Gesetze des decorativen

Stils. So einfach auch häufig die Vorwürfe dieser Kunst sind, so sehr sie auch dazu neigt, die menschliche Gestalt im ornamentalen Sinn zu verwerten, lässt sie doch nie das Ziel aus dem Auge, vor allem einen bestimmten Empfindungsgehalt zum Ausdruck zu bringen. Ist dieser Gehalt bei den am häufigsten vorkommenden Gegenständen, den Darstellungen der Courtisanen und Schauspieler, auch meist gering und einförmig, so gibt es daneben doch genug Bilder vornehmen Anstandes, weiblicher Grazie, mütterlicher Zärtlichkeit, Äusserungen des Schmerzes wie der ungestümen Lust, die durchaus dem Gebiete der Seelenmalerei angehören, mögen auch von wirklich dramatischem Leben erfüllte Scenen nur selten vorkommen.

Darauf aber ist freilich das Streben dieser Künstler stets gerichtet, die Klippe des Naturalismus zu vermeiden, an der die Darstellung des Menschen so leicht scheitert. Dass bei ihnen gerade der Körper- wie der Schlagschatten fehlen, dass die Umrisse einen kalligraphischen Zug erhalten, dass die Räumlichkeit entweder ganz fehlt oder nur andeutend behandelt ist, ebenso wie auch die Farbe in ganz unrealistischem Sinne verwendet wird: das alles sind Eigenthümlichkeiten, die gerade der ostasiatischen Kunst eigen sind. Man kann in der Durchführung nach allen diesen Richtungen hin viel weiter gehen, ohne irgend befürchten zu müssen, die Illusion, die man zu erzeugen beabsichtigt, zu zerstören. Dagegen bilden der Verzicht auf die Wiedergabe des Ausdrucks im Gesicht, die Hinwegsetzung über die Regeln des perspectivischen Sehens, das Abstrahiren von dem Streben nach täuschender Nachahmung der Licht- und Lufterscheinungen überhaupt die Grundbedingungen für eine wahrhaft monumentale, also unrealistische Kunst.

Sieht sich der Künstler auf solche Weise von dem Zwange befreit, den das Streben nach einer Nachahmung der Natur auf ihn ausübt, so kann er Typen und Verhältnisse wählen, wie sie ihm für seine Absichten passen, kann seine Gestalten in Form und Farbe dem Compositionsprincip unterordnen, das er gewählt hat, kann die Art des Zeichnens und Färbens anwenden, die seinem Geschmacke entspricht. Dann verleiht er selbst dem Kunstwerk die Einheitlichkeit, statt solche in der Natur suchen zu müssen, wo sie ihm bestenfalls doch nur bruchstückweise zugänglich ist.

WAS KÖNNEN WIR VON DEN JAPANERN LERNEN?

Ängstliche Gemüther werden rufen, es sei doch gar zu gefährlich, unseren Künstlern eine Kunst anzupreisen, die als ein innerlich uns ganz fremdes Element vermöge gewisser bestrickender Eigenschaften

nur zu leicht zu geistloser und daher unleidlicher Nachahmung verführen könne. Abgesehen davon, dass jede Übertreibung, wie wir dies während der letzten Jahrzehnte genugsam gesehen haben, sich selbst berichtigt, ist namentlich darauf hinzuweisen, dass es sich nicht um den japanischen Stil als solchen handelt, der eben stets ein asiatischer bleiben wird und nie zu einem europäischen werden kann, sondern um Stil überhaupt, der in den Erzeugnissen dieses Volkes eben so deutlich zu Tage tritt wie in denen unserer eigenen Vergangenheit, mögen sie nun dem Mittelalter oder dem Alterthum angehören. Während aber unser Blick den letztgenannten Werken gegenüber theils getrübt theils befangen ist, kann vielleicht gehofft werden, dass das, worauf es ankommt, aus den Werken dieses fremden Volkes, in denen es besonders deutlich ausgeprägt ist, klarer hervorspringen werde als aus jenen.

Nachahmung ist — trotz Lenbach und Sir Joshua Reynolds — stets das sicherste Mittel gewesen, um den Weg zur Kunst zu verfehlen, und in den Sumpf des Manierismus zu gerathen. Gerade die Japaner lehren nun aufs klarste, worin das Mittel besteht, um eine auf der Überlieferung beruhende, also stilistische Kunst lebenskräftig zu erhalten. So schulmässig sie auch alle als Maler ausgebildet waren, den Inhalt seiner Kunst hat ein jeder ihrer Meister sich in angestrengtem Studium und in unausgesetzter Beobachtung stets wieder neu aus der Natur geschöpft. Diese Freiheit haben sie sich durchweg bewahrt. Dadurch allein haben sie sich vor dem Schematismus geschützt und ihren Werken jenen Reiz des Individuellen, Eigenartigen, stets Neuen verliehen, der einen so hervorstechenden Zug der japanischen Kunst bildet. Manieristisch wurde diese erst in unserem Jahrhundert, als es mit ihr bergab zu gehen anfing. In der guten älteren Zeit aber sind dort Erscheinungen, wie unsere Classicisten, die gleich Akrobaten mit angelernten leeren Formen wirtschaften, um jeden beliebigen Inhalt zu einem halbwegs hieroglyphischen Ausdruck zu bringen, ebenso wenig anzutreffen wie unsere Symbolisten, denen eine decorative Form und eine wirkungsvolle Farbe schon ausreichend erscheinen, um Gedanken, denen oft gar keine Anschauung zugrunde liegt, auszudrücken.

Nach beiden Richtungen nun, welche die japanische Kunst auszeichnen, nach der stilistischen sowohl wie nach der impressionistischen, also unmittelbar aus der Natur schöpfenden, begegnen diese Werke gerade unseren eigenen Bestrebungen.

Auf dem Gebiete der reinen wie dem der angewandten Kunst suchen wir einerseits von dem Schablonenthum loszukommen, können

aber andererseits bei dem blossen Naturalismus auch keine Befriedigung finden. Alles Streben der letzten Jahrzehnte war ja überhaupt erst darauf gerichtet, die Bedingungen für ein selbständiges, lebendiges Erfassen der Natur zu schaffen.

Bei der Decoration, wo der bestimmte Zweck einen Rückhalt bietet, ist uns das noch am ehesten gelungen. Wir begnügen uns da nicht mehr mit der Anwendung von Formen eines bestimmten Stils — bis zum richtigen Japanismus haben wir es glücklicherweise, nachdem alle europäischen Stile durchgejagt worden sind, gar nicht einmal gebracht — sondern wir gehen von dem Begriff des Zweckmässigen aus, ziehen die Natur des Materials und die Hilfsmittel der Technik mit in Betracht, erstreben Durchbildung im Einzelnen und Geschmack in der Anordnung des Ganzen.

In der Malerei sind der Schwierigkeiten mehr zu überwinden. Die Vorbedingungen für ein richtiges Sehen der Farben in ihrem Glanz wie in ihrer feinen Abtönung haben wir uns wohl bereits zum grössten Theil geschaffen; auch für die Schärfe der Zeichnung steigert sich fortgesetzt der Blick, wie das Aufkommen stets neuer zeichnerischer Talente beweist; in Bezug auf technische Durchbildung und Geschmack ist also der Fortschritt unverkennbar. Auch prägen sich die Individualitäten der Künstler immer stärker heraus; ebenso scheint der nationale Charakter der einzelnen Kunstschulen sich eher zu verschärfen als zu verflachen. In ihrem Verfolgen eines unerreichbaren Ideals, nämlich der unmittelbaren Naturnachahmung, kommen aber unsere Künstler über das Gebiet der Studie, also des Dilettantismus, mit wenig Ausnahmen nicht hinaus.

So sehr das auch mit dem Mangel an geeigneten Stoffen, namentlich aber mit dem Fehlen der für die Bethätigung monumentaler Bestrebungen nöthigen Gelegenheiten zusammenhängt — denn die Aufgaben dieser Art sind bisher fast ausnahmslos solchen Künstlern zugefallen, die bereits auf eine bestimmte, sei es antikisirende, sei es romantisirende Formensprache eingeübt waren oder die zum mindesten durch die Art des Stoffes genöthigt wurden, sich einer solchen Formensprache zu bedienen — endlich muss ein Weg gefunden werden, der von der naturalistischen Studie unmittelbar zum monumentalen Stil führt, ohne dass es der Umgiessung in die Formen eines der bereits bestehenden historischen Stile bedürfte, die für uns abgestorben sind, mit denen wir keinen Zusammenhang mehr haben.

Wie die japanische und ebenso jede grosse Kunst unserer eigenen Vergangenheit das lehrt, ist solches nur möglich durch eine Abkehr von der Natur nicht in den Einzelheiten der Darstellung, wohl aber

in der Gesammtrichtung des Strebens. Der aussichtslose Wettkampf mit der Natur muss aufgegeben werden, nur dann kann wieder Grösse, Kraft und Frische in unsere Kunst einziehen und der Künstler als das dastehen, was er ist, nämlich als ein zweiter Schöpfer, nicht aber als ein Abschreiber der Natur. Einzelnen Künstlern von hervorragender Bedeutung ist es wohl gelungen, gelegentlich bis über die Grenzen, die der menschlichen Natur im allgemeinen gezogen sind, hinaus ein Stück weit in das Gebiet des scheinbar Unerreichbaren vorzudringen. Lionardo ist der erste dieser kühnen Pionniere in der Neuzeit gewesen: an seiner Schlacht von Anghiari aber scheint auch er gescheitert zu sein. Rembrandt hat dieses Ziel wohl erreicht; aber eine seiner würdige Nachfolge hat er nicht gefunden. Noch zu seinen Lebzeiten, wesentlich unter der Führung seines Schülers Dou, erstand jene holländische Kleinmalerei, die weder Naturalismus noch Formalismus ist, sondern nur ein Compromiss zwischen beiden bildet, ein Zwitterding, das durch die Vorzüglichkeit der Technik wohl die grösste Bewunderung erweckte, eine Monumentalkunst aber aus sich heraus nicht zu erzeugen vermochte. Die Wirksamkeit der französischen Impressionisten mit Manet an der Spitze war ebenso nothwendig, wie jetzt noch das strenge Formstudium nothwendig ist, das diejenigen jungen Künstler betreiben, die sich um Klingers Fahne scharen; das stete Studium der Natur und der enge Anschluss an sie wird auch dann nicht aufgegeben werden, wenn die Bestrebungen der Gegenwart endlich ihr Ziel erreicht haben werden: das gesteigerte Können und Wissen wird aber in den Dienst eines höheren Zwecks, der freien Kunst zu stellen sein.

Unsere Sculptur befindet sich, da sie doch nicht ganz den Rückhalt an der Architektur verloren hat, in einer günstigeren Lage. Angesichts der Schwankungen aber, denen sie gerade jetzt unterworfen ist, empfiehlt sich auch für sie der Hinweis auf die Grundsätze einer auf dem Boden der Wirklichkeit stehenden, jedoch mit deren Bestandtheilen nach freiem Ermessen schaltenden Kunst.

Die Architektur endlich könnte mit Vortheil daran erinnert werden, dass nach der Befriedigung des unmittelbaren Bedürfnisses die geschmackvolle Vertheilung der Massen und die zweckmässige Durchbildung der Einzelheiten ihre Hauptaufgabe ist, nicht aber die Vergeudung von Schmuck an Stellen, wo er nicht hingehört. Gerade in solchem Masshalten sind die Japaner mustergiltig.

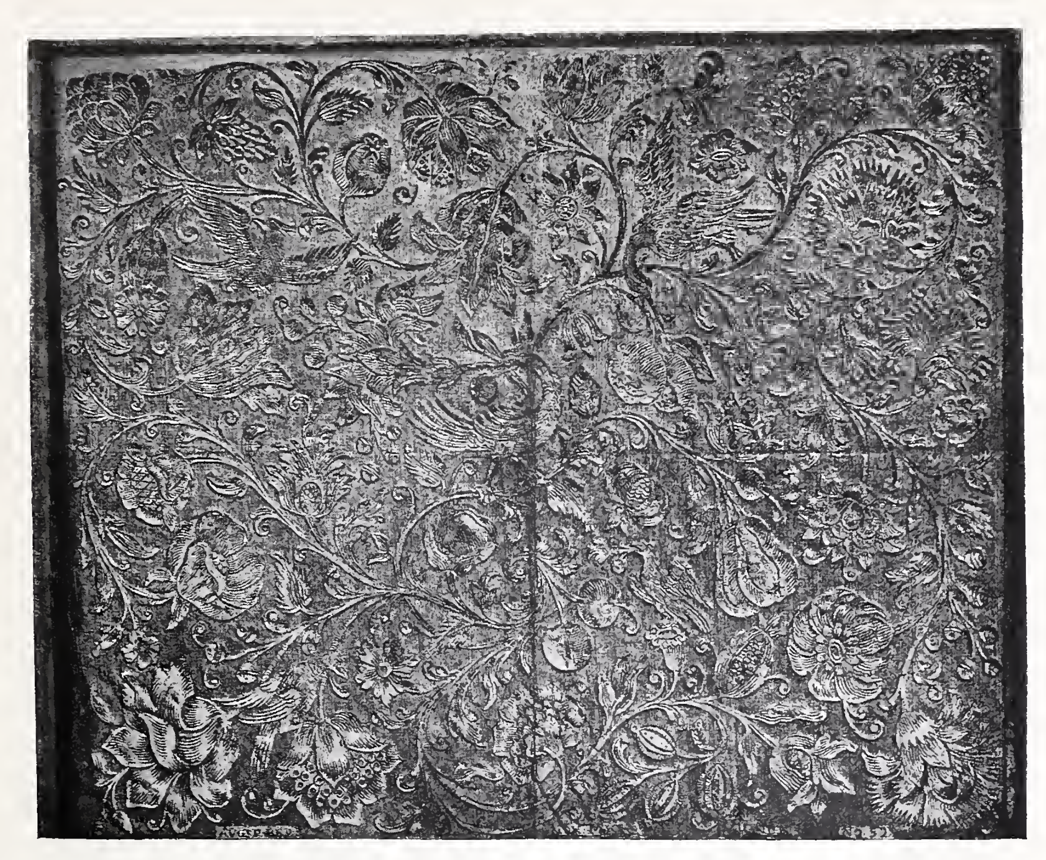
Der Stil, der gefunden werden soll, muss natürlich derjenige unserer Zeit sein und derjenige unseres Volkes. Ob man sich zunächst an einen fremden oder uns mehr vertrauten, an einen entfernten oder uns näher liegenden der bereits bestehenden Stile anlehnt, verschlägt

ebenso wenig, wie die Wahl eines bestimmten Colorits, einer bestimmten Beleuchtung. Nur müssen wir aus den Banden der Naturnachahmung heraus, die jede monumentale Gestaltung — und monumental soll jede Kunst sein — unmöglich macht. Sind wir erst so weit, so wird auch der Inhalt, über dessen Fehlen wir jetzt allesammt klagen, in Strömen zufliessen. Unter der Herrschaft der Wirklichkeitskunst konnte nur das gemalt werden, was man vor Augen hatte: sei es dass man — wie unsere Historien- und Genremaler seit drei Generationen — lebende Bilder stellte, sei es dass man — wie die Naturalisten der jüngsten Zeit — wahllos die Natur abschrieb. Des Künstlers Phantasie aber reicht weiter, nach innen wie nach aussen, als sein Auge. Suchen wir erst wieder nach Stil und lernen wir ihn vertragen, so können wir auch alles ausdrücken, was uns erfüllt.

DIE BUCHAUSSTELLUNG IM BRÜNNER GEWERBEMUSEUM VON JULIUS LEISCHING-BRÜNN

DIE Mehrzahl der Menschen behandelt ein Buch, als wäre es ein Kleidungsstück. Kaum in die Mode gekommen, muss ein jeder es gesehen, gelesen, darüber gesprochen und geurtheilt haben. Ist aber der Reiz der Neuheit verflogen, so hat sich auch schon sein Wert und die Begierde, es zu besitzen, verflüchtigt — als Rest bleibt nur die Unannehmlichkeit, dem Leihbibliotheksbesitzer das Abonnement zu zahlen oder dem Freunde, dem das Buch entlehnt war, es zurückzugeben. Es wäre dies schon traurig genug, wenn wir unsere geistigen Producte nur wenigstens so hoch schätzten wie Kleidungsstücke. Ist das denn aber der Fall? — Wagen wir auf ihre Ausstattung, ihren Schmuck, ihre würdige Gestalt so viel, wie etwa auf die unsrige? — Wir wenden alles auf, um gut gekleidet zu sein, behaglich, luxuriös oder gar geschmackvoll eingerichtete Wohnungen zu besitzen — das Buch aber ist uns im abgeschabtesten Gewande gerade recht, wenn es nur — billig ist.

Das ist kein erfreuliches Zeichen unserer Culturfortschritte. Für die Schöpfungen unserer Dichter und Denker, für den Lehrer und Ernährer unseres Geistes, den besten Gesellschafter in einsamen

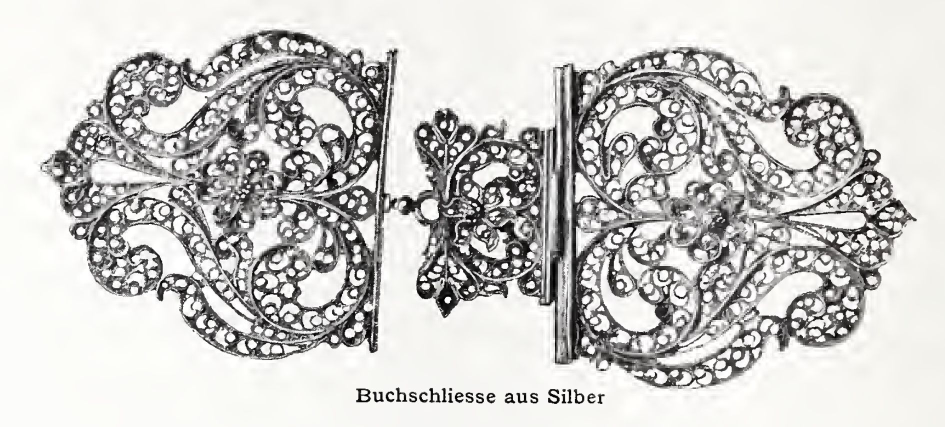


Vorsatzpapier

Stunden, den treuesten Tröster in schmerzvollen Augenblicken sollte uns der edelste Schmuck nur eben gut genug sein. Es ist kein Zweifel, dass man anfängt, sich dieser Pflicht wieder bewusst zu werden. Wieder! Denn durch alle Jahrhunderte, seit der Mensch in der grossen Schule des Lebens die ABC-Classe betreten und schreiben und lesen gelernt hat, war man sich dessen bewusst, dass das Schriftwerk ein Kunstwerk sein müsse. Die Alten, die für die Ewigkeit bauten, gruben auch ihr Wissen in unvergänglichen Stein, in Thon und Erz und zeigten damit, wie hoch sie es schätzten. Auch der kostbare Papyrus und das Pergament, das unversehrt Jahrtausende überdauerte, ragen noch weit empor über unser Papier, das kein Jahrhundert überleben wird und mit Rücksicht auf das darauf Geschriebene darin vielleicht gar oft auch völlig Recht thut.

Selbst die unscheinbare Wachstafel, deren hauptsächlichster Wert ja darin bestand, die Schrift durch Glättung des Wachses immer wieder vernichten und dadurch die Tafel zu immer neuen Mittheilungen benützen zu können, trug den Stempel ihrer Wert-

schätzung, und zwar nicht bloss durch das Material, das köstliche Elfenbein, aus dem die Hülle gefertigt ward, sondern vor allem durch den künstlerischen Schmuck der Aussenseiten mit ihrer figuralen und ornamentalen Zier. Meister der Schnitzerei bewährten ihre Kunst daran, indes in der Klosterzelle der kunstfertige Mönch seinerseits das sorgfältig geglättete Pergament mit kühnen Schnörkeln und gleichmässigster Schrift mehr bemalte als beschrieb, zugleich noch



Buchschliesse aus Silber

Raum lassend für die kunstvolle Arbeit des Miniators, dem es vorbehalten war, für das Erdachte und Geschriebene das verständliche, verklärende Bild liebevoll darzustellen.

Welche Summe von Fleiss, Geschicklichkeit, Ausdauer und Können steckt in diesen ehrwürdigen, schwer beschlagenen, wuchtigen Folianten. Wie neckisch und läppisch sehen dagegen selbst unsere Classikerausgaben, die Classiker auf Löschpapier, aus. Es ist leider wahr, wenn auch eine Ketzerei, es einzugestehen: unsere technischen Fortschritte haben uns in der Ausnützung und Verfolgung selbst der wertlosesten und vergänglichsten Stoffe künstlerisch eher geschadet als genützt. Man betrachte nur die Farben der mittelalterlichen Bilderhandschriften, ihr leuchtendes Roth, ihr tiefes Blau, ihr prachtvolles Gold. Man vergleiche das elende und doch so widerstandsfähige Papier von Anno dazumal mit unserem heutigen, das wir freilich nicht missen möchten, dem wir aber förmlich Gewalt anthun, um flüchtigen Moden zu gefallen. Zu jeder Thorheit gibt es sich her, nur um „ganz neu“ oder „unübertroffen billig“ zu sein.

Das Papier, schon ein Surrogat gegenüber dem Pergament, hat wohl gerade deswegen seinen Eroberungszug nur sehr langsam fortsetzen können. Verbot doch z. B. Kaiser Friedrich II. im Jahre 1231 ganz ausdrücklich, Urkunden auf Papier zu schreiben, und noch im XIV. Jahrhundert mussten die italienischen Notare sich verpflichten,

zu Urkunden kein Papier zu verwenden. Der Verbreitung der Buchdruckerkunst kam jedoch die immer häufigere gleichzeitige Einführung dieses Beschreibstoffes sehr zu statten, ohne dass dadurch



Buchbeschläge aus Silber

die Wertschätzung der künstlerischen Buchausstattung wesentlich gelitten hätte. Im Gegentheile, die immer gewaltiger anschwellende Flut der gedruckten Bücher trug, dank der Mitarbeiterschaft des Formschneiders, dank der Vorliebe für das Bildmässige, als wahrer Kunstapostel die Freude am Schriftthum, am Buche als Kunstwerk in immer weitere Kreise.

Und so blieb es, auch als der Holzschnitt vom Kupferstiche, die Renaissance vom Barock- und Rococostil abgelöst wurde. Allen Zeiten, allen Stilen galt Schriftwerk als Kunstwerk. Es ist wohl kein Zufall, dass erst Hand in Hand mit dem allgemeinen Niedergange der Künste und des Kunsthandwerkes in unserem Jahrhunderte auch das Gewand der Bücher immer kläglicher und erbärmlicher ward. Wie viel daran ihr Inhalt schuld war, soll hier nicht untersucht werden. Dass auch mittelmässige Ware äussere Zierde verträgt, zeigt unsere moderne Literatur. Wer rühmte sich, an ihrer krankhaften Überreiztheit Freude, nämlich ästhetische Freude empfunden zu haben? — Und doch ist es gerade dieses seltsam verzerrte Spiegelbild unseres nervösen Lebens, zu dessen Ehren endlich die Pflege des Buchschmuckes zu neuem Leben erwachte.

Von England und Amerika, von Holland und Dänemark, von Belgien und Frankreich ging bekanntlich die Bewegung aus. Sie hat sich endlich auch uns mitgetheilt. Freilich noch sehr sprunghaft und

schüchtern tritt sie auf. Was in Deutschland und Österreich auf diesem Gebiete neuestens geleistet wird, lehnt sich noch immer vorwiegend an alte deutsche oder moderne englische Vorbilder an. Nur wenige Künstler haben sich schon selbst gefunden. Aber dass doch überhaupt wieder Künstler mitreden, sich des Buches annehmen und es nicht unter ihrer Würde halten, Einbände, Vorsatzpapiere, Exlibris u. s. f. zu zeichnen, ist schon ein erfreuliches und vielverheissendes Zeichen der Besserung. Damit reiht sich die jüngste Zeit einer lang verflogenen, ruhmvolleren Vergangenheit an, vielfach ihr ähnelnd, weit mehr noch von ihr verschieden und doch unfähig, über das hinauszugehen, was jene glanzvollen Tage der Kunsteinheit schufen.

Diesen inneren Zusammenhang, die geistige Entwicklung des Buches als Kunstwerkes vom frühesten Mittelalter bis in unsere ganz „moderne“ Zeit darzulegen, war der Zweck der Brünner Buchausstellung. Sie sollte in erster Linie unserem heutigen Schaffen ein Ansporn sein. Sie sollte nur durch die Schönheit und Originalität aneifern, nicht durch die Masse verwirren. Typen sollte sie vorführen, die künstlerische Einheit jeder Epoche laut predigen, nach der wir wieder ringen müssen.

Da es galt, zunächst die Entwicklung des Schriftwesens zu zeigen, durfte die — streng genommen über den Begriff einer Buchausstellung hinausgehende — Urkunde nicht fehlen. Zur Urkunde aber gehört das Siegel wie das Amen ins Gebet. Sie beide zeigten sich in einer Reihe ausgewählter Beispiele von vorwiegend localhistorischem Interesse.

Wie sich aus der Urkunde das kalligraphische Kunstwerk entwickelt, erwiesen Geburts- und Wappenbriefe, Diplome und Lehrbriefe, Zunftartikel und Meisterbücher, darunter das interessante, mit zahlreichen Bildern geschmückte Buch der Grazer Bäckerinnung.

Das älteste Schriftstück auf der Ausstellung jedoch war ein dem Kloster Admont gehöriges Bibelfragment, ein Blatt aus dem Propheten Jeremias, vom 8. Jahrhundert. Daran schloss sich die lange Reihe der mittelalterlichen Handschriften und Miniaturwerke, beginnend mit den bekannten Admonter und Obrowitzer Evangeliarien aus dem X., beziehungsweise XI. Jahrhundert, bis zu den bereits völlig zu Gemälden ausgereiften Buchmalereien des XVI. Jahrhunderts. Ein köstlicher Jubelgesang naiver, aus der Volksseele herausgewachsener Gestaltungskraft, ein Bild wogenden und kämpfenden Ringens nach dem Urquell aller Kunst, der Natur, ein Farbenzauber, duftig und doch kraftstrotzend, wie nur der Frühling ihn kennt.

Nicht blos auf den Künstler und Forscher, auch auf das mit gemischten Empfindungen und etwas unklaren Vorstellungen in die


LEONIS BAPTISTE ALBERTI DE RE AEDIFICA
TORIA INCIPIT. LEGE. FOELCITER.

MVLTAS ET VARIAS AR
tes quae ad uitam bene & beate
agendam faciant: summa indu
stria & diligentia conquisitas no
bis maiores nostri tradidere. Quae
omnes & si ferant pre se quasi cer
tatim huc tendere: Vt plurimum
generi hominum prosint: tamen
habere innatum atque insitum
eas intelligimus quippiam. quo
singule singulos prae ceteris diuersosque polliceri fructus uidean
tur. Namque artes quidem alias necessitate sectamur: alias pro
bamus utilitate: aliae uero quod tantum circa res cognitu gratis
simas uersentur in praetio sunt. Quales autem hae sint artes non
est ut prosequar: in promptu enim sunt. Verum si repetas ex om
ni maximarum artium numero: nullam penitus inuenies: quae
non spretis reliquis: suos quosdam & proprios fines petat & contem
pletur. Aut si tandem comperias ullam quae cum huiusmodi sit
ut ea carere nullo pacto possis: tum & de se utilitatem uoluptati
dignitatique coniunctam praestet: meo iudicio ab earum numero
excludendam esse non duces architecturam. Namque ea quidem
siquid rem diligentius pensitaris: & publice & priuatim commo
dissima & uehementer gratissima generi hominum est: dignita
teque inter primas non postrema. Sed antequam ultra progrediar expli
candum mihi censeo quemnam haberi uelim architectum. Non
enim tignarium adducam fabrum: quem tu summis caeterarum
disciplinarum uiris compares. Fabri enim manus architecto pro in
strumento est. Architectum ego hunc fore constituam qui certa
admirabilique ratione & uia: tum mente animoque diffinire: tum &
opere absoluere didicerit: quaecumque ex ponderum motu corporumque
compactione & coagmentatione dignissimis hominum usibus bel
lissime commodentur: quae ut possint comprehensione & cogni
tione opus est rerum optimarum & dignissimarum. Itaque huius

LICHTDRUCK VON J. LÖWY

MINIATUR VON ATTAVANTE



Ausstellung gerathene Laienpublicum machte diese Abtheilung der mittelalterlichen Bilderhandschriften sichtlich den tiefsten Eindruck. Wer könnte sich auch dem Reiz, der wie Waldesduft am frischen Morgen von ihnen ausströmt, widersetzen, wer unberührt bleiben von der urkräftigen Gewalt des naiven, ganz in sich selbst ruhenden, in sich einigen Kunstschaffens?

An dieser Heerschau hatten sich in rühmlichster Weise namentlich die mährischen Sammlungen, voran das Archiv des Metropolitancapitels in Olmütz, die Studienbibliothek daselbst, die Pfarrkirche zu St. Jakob in Brünn, das Brünner und Znaimer Stadtarchiv, weiters die Universitätsbibliotheken zu Graz und Prag, die Klöster Admont, Raigern und Zwettl, Professor Moser in Graz u. a. betheiligt. Es ist hier nicht der Raum, auf einzelnes einzugehen. Nur jenes unvergleichlichen Werkes wollen wir gedenken, welches erst durch diese Ausstellung der Kenntnis weiterer Kreise vermittelt wurde. Zu den bedeutendsten Schätzen zählte nämlich in erster Linie die prächtige Pergamenthandschrift des Presbyter Franciscus Collensis, eine zu Florenz gefertigte Abschrift des Werkes: De re aedificatoria von Leone Battista Alberti. Dieses schöne Schriftwerk, schon als solches auf dem feinen italienischen Pergament eine wahre Musterleistung, wird durch das reich bemalte, auf unserer Lichtdrucktafel nachgebildete Anfangsblatt unschätzbar. Denn dasselbe ist unzweifelhaft ein Werk Attavantes. Im Jahre 1452 zu Florenz geboren, ist Attavante degli Attavanti in der grossen Malerschule seiner Vaterstadt aufgewachsen und deren bedeutendster Illuminator geworden. Wissen wir auch jetzt, dass Vasari ihm das für Papst Nicolaus V. mit Bildern reich geschmückte Gedicht des Silius Italicus über den zweiten punischen Krieg nur irrthümlich zugeschrieben hat, so kennen wir doch sichere Schöpfungen von seiner Hand in Wien, Venedig, Paris, denen sich das aus dem Olmützer Capitelarchiv stammende Ausstellungsstück würdig anreiht.

Sehr lehrreich gestaltete sich der Vergleich der aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts stammenden Miniaturen mit den frühen Holzschnittfolgen der Incunabeln, von welch letzteren freilich programmgemäss nur die mährischen Frühdrucke auf ziemliche Vollständigkeit Anspruch erheben konnten. Dass jedoch die für den Buchdruck bestimmten Werke Dürers, Holbeins, Schäufeleins, Burgkmairs, Jost Ammans, Tobias Stimmers nicht fehlten, ist selbstverständlich.

Da es sich hier jedoch nicht um eine Aufzählung auch nur des Wichtigsten handeln kann, genügt es darauf hinzuweisen, dass nebst der k. und k. Familien-Fideicommissbibliothek die hervorragendsten

Staatsinstitute, sowie zahlreiche Privatsammler die decorative und illustrative Entwicklung des gedruckten Buches vergegenwärtigen halfen bis zu den modernsten Schöpfungen der Walter Crane, Beardsley, Steinlen, Caran d'Ache, Mucha, Erler, Cissarz u. s. f.

Auch die erste Exlibris-Ausstellung auf österreichischem Boden war damit in Verbindung gebracht, denn das neuerdings nach englischen und französischen Vorbildern auch bei uns von Sammlern und Künstlern endlich wieder so liebevoll gepflegte Bücherzeichen durfte bei einer Buchausstellung nicht fehlen. Nebst der berühmten Sammlung des Grafen zu Leiningen, der grössten auf dem Continent, hatten vornehmlich das Stift Kremsmünster und viele Privatsammler ihre Schätze zur Verfügung gestellt. Neben den glänzenden Vorbildern des XVI. und XVII. Jahrhunderts war namentlich die jüngste Generation gut vertreten. Man begegnete da Künstlernamen wie Stuck, Thoma, Sattler, Greiner, Erler, Wenig, Schwindrazheim, Doepler u. v. a., die, dem Beispiele ihres grösseren Landsmannes Dürer folgend, es nicht verschmäht haben, auch auf solch unscheinbaren kleinen Blättchen ihren Schaffensdrang zu bethätigen.

Eine besondere Abtheilung für sich, der Zahl nach die grösste, bildete die Geschichte des Bucheinbandes. Hieran hatten sich die österreichischen, aber auch reichsdeutsche Museen, die Sammlung Dr. Albert Figdor u. a. stark betheiligt. Vom Mönchsband bis zu den prunkvollen Goldpressungen des vorigen Jahrhunderts sah man sie in langer Reihe vereinigt. Als ältester Bucheinband stellten sich zwei zu Achmim gefundene Holzdeckel mit intarsiaartigem Schmuck dar; zu den jüngsten Schöpfungen gehörten die mustergiltigen Lederarbeiten J. Franke's in Wien.

So traten Vergangenheit und Gegenwart nebeneinander, um zu zeigen, dass das Reich der Kunst untheilbar ist und sein Genius im Kleinsten wie im Grössten walten muss, und dass unzweifelhaft gerade unsere Zeit bemüht ist, sei es auf eigenen oder alten Wegen den überlieferten Schöpfungen Ebenbürtiges an die Seite zu stellen.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

DAS RAIMUNDDENKMAL. Am 1. Juni ist in Wien das Denkmal Ferdinand Raimunds enthüllt worden. Es war eine schöne und herzliche Feier, bei der Seine Majestät der Kaiser sich durch Seine k. und k. Hoheit Herrn Erzherzog Otto vertreten liess. Unter Regen und Sonnenschein, die gleichsam den Humor des Wiener Dichters symbolisiren wollten, fiel die Hülle. Das Denkmal ist die Frucht

einer Preisbewerbung, die im Jahre 1890 durch ein Comité unter dem Vorsitz Nikolaus Dumbas ausgeschrieben wurde. Die drei Preise fielen dem jungen Hellmer-Schüler Franz Vogl, Professor Rudolf Weyr und Professor Otto König zu. Vogls Entwurf wurde auch zur Ausführung angenommen. Die Aufbringung der Mittel ging schwierig genug vor sich, bis der Kaiser selbst sich mit einer beträchtlichen Summe an die Spitze der Beitragenden stellte. Glücklicherweise ist es aber „gut Ding", was mit so viel „Weile" zustande gebracht worden. Vogls Entwurf ist keine Schablonenarbeit, sondern gibt einem poetischen Gedanken selbständigen Ausdruck. Auch ist ihm das Werk nicht hinterher noch ins Landläufige verstilisirt worden, wie das „Marterl" an Scherpes Anzengruber-Grabmal. Wir sehen eine richtige Gutensteiner Scene vor uns. Am Fusse eines moos- und strauchbewachsenen Felsens sitzt der Dichter auf einer Marmorbank. In die linke Ecke geschmiegt, lässt er den rechten Arm auf der Lehne ruhen, während die linke Hand etliche Papierblätter haltend in seinem Schoosse liegt. Alle Muskelthätigkeit ist entspannt, wie bei Leuten, die sich in Sinnen und Träumen verloren haben. Das Antlitz, das eigenthümlich an Alexander Girardi erinnert, spiegelt dieses Schweben im Unbestimmten trefflich wieder. Es liegt darauf wie ein vages Lauschen auf innere Stimmen, die sich unbewusst melden wollen. Wer weckt sie im Dichter? Der Bildhauer weiss es sichtbar zu machen. Hinter dem Felsen hervor tritt ein schönes junges Mädchen. Sie ist von Raimund'scher Race, irgend ein „Mädchen aus der Feenwelt". Die Phantasie vielleicht, die durch ihn „entfesselte", oder die Dichtung als solche. Jedenfalls ein Wesen, das als seine Muse auftritt. Sie hat Libellenflügel und ein shawlartiger Schleier fliegt um ihre Schultern her, durchsichtiges Gewand fliesst zu den Füssen nieder. Sie bückt sich vorwärts und schaut zu ihm hinab und raunt ihm zu, . . . das ist es, was er tief in seiner Brust zu hören vermeint. Der Gedanke ist intim und die Gruppe anmuthig gebaut. Sie erklärt sich auch ganz von selbst. Und sie passt zum Wesen der Raimund'schen Poesie, die für ihr Leben gern alle Abstractheiten unbedenklich in die Form einer idealisirten Wienerin kleidete und dann von einer nichtidealisirten Wienerin spielen liess. Eine „Jugend" für eine Therese Krones und so fort. Nur mit den Gewandungen hat der Künstler einige Noth gehabt. Dem allzu Herkömmlichen wollte er augenscheinlich gerne aus dem Wege gehen, das lief aber nicht ohne Gewaltsamkeit ab. Der Faltenwurf der Fee zersplittert sich, namentlich von der Seite und vom Rücken gesehen, in eine Menge Kleinzeug von zerbrochenem Detail. Diese Brüchigkeit lässt die Stoffe nicht in Fluss kommen, selbst der frei niederhängende Theil des Schleiers bringt es nicht zum richtigen Wehen. Auch der Rock des Dichters leidet zum Theil an gewaltsam gezogenen Falten und sein breiter Schoss hängt vorne etwas wandartig nieder. Immerhin ist ein liebenswürdiger Eigengeist in dem Werke und man sieht keine der gangbaren Abgedroschenheiten vor sich. Schade nur, dass man keinen besseren Platz gefunden hat, um es aufzustellen, als die halbrunde Bucht, welche in die Auffahrtsrampe des deutschen Volkstheaters fällt. Da ist vor allem nicht Raum genug für den breiten Unterbau (aus hellgrauem Sterzinger Marmor), dessen kräftig vorspringende „Wangen" flache Opferschalen tragen und Raimunds Bank wie eine Loge umschliessen. Und die stimmungslose Putzfaçade des Theaters ist kein guter Hintergrund für die schneeweissen Massen von Laaser Marmor. Vollends aber ist es ein Widersinn, dass gerade eine Scene des intimsten Horchens unmittelbar an die geräuschvolle Lastenstrasse gestellt ist. Ein förmlicher Lastwagencorso —

und daneben Ferdinand Raimund, der seiner Muse lauscht. Dieses Denkmal brauchte eine Parklandschaft mit grünen Bäumen und bunten Blumen. So ist Raimund der Leidensgefährte Mozarts geworden, der wie eine antike Hekate an einen Kreuzweg gestellt wurde.

DAS MAKART-DENKMAL. Am 13. Juni ist im Wiener Stadtpark das Marmordenkmal Hans Makarts enthüllt worden. Es ist das zweite in der Reihe von Künstlerstandbildern, zu deren Errichtung das Schindler-Denkmal den Anstoss gegeben hat, und bildet ein wertvolles Schmuckstück Wiens. Eines der letzten Werke Victor Tilgners, fällt es in die Zeit, da dessen geniales Talent in einem allerletzten Aufflammen gleichzeitig die mannigfaltigste Gross- und Kleinplastik hervorsprudelte. Er hatte den Makart zuerst ganz anders gebildet. Dem natürlichen Instinkt, der bei seinen Auffassungen die Hauptrolle spielte, lag es am nächsten, den Mann so zu machen, wie er ihn täglich vor sich sah. Als den Atelier- und Strassen-Makart, in den stadtbekannten Pumphosen und Röhrenstiefeln. Das war „der Makart," wie ihn ganz Wien gekannt und im Gedächtnisse behalten hat. Das erste Modell war auch vorzüglich, und es ist schade, dass es nicht Marmor geworden ist. Es wurde durch eine andere Auffassung verdrängt, die man dem Bildhauer nahe legte und die allerdings für das Wiener Empfinden viel Bestechendes hat. In der Voraussetzung, dass das Denkmal am Ringstrassenrande des Stadtparkes stehen und auf den Ring hinauswirken werde, schlug man vor, Makart in jenem Rubenscostüm darzustellen, in dem er bei dem Huldigungsfestzuge die Künstlerschaft angeführt hat. Dadurch wäre zugleich eine dauernde Anspielung auf jene glänzende Kaiserfeier zustande gekommen. Tilgner, der Sohn einer costümfrohen Epoche Wiens, war sofort dabei. Ohnehin stak er damals ganz im Costümwesen. Eben hatte er das Standbild des Bürgermeisters Petersen für Hamburg vollendet, der in altdeutscher Tracht sich auf einen deutschen Renaissancestuhl stützt. Gleichzeitig waren auch der Mozart in Louis XVI., und der junge Goethe in Werther-Tracht. Dazu kamen noch plastische Feinschmeckereien. Es ist sehr bezeichnend, dass er uns angesichts seines zweiten Makart-Modells, auf dessen vortretendes rechtes Bein deutend, sagte: „So ein zierliches Bein, das kam nur im achtzehnten Jahrhundert vor; wäre es nicht schade gewesen, das in einer Stiefelröhre zu verstecken?" Im Modell war es allerdings noch weit zierlicher als in der Statue, die einen fleischigeren Eindruck macht. Und so errichtete man Hans Makart — sozusagen — ein Rubens-Denkmal. Aber man kann mit dem Erfolge auch so zufrieden sein. Der Beweggrund des Rubenscostüms fiel wohl weg, da das Denkmal nicht an den Ring zu stehen kam, sondern weiter hinein in die Randanlage, das Gesicht dem Park und seinem Rosenflor zugekehrt. Und um das festzugsmässige Motiv kümmerte sich der Künstler schon gar nicht. Er stellte seinen Makart vielmehr als richtigen Fürsten der Wiener Malerei dar, wie er neben einem prächtigen Lehnstuhl aufrecht steht und eine jener Huldigungen zu empfangen scheint, an denen es bei seinen berühmten Atelierfesten nicht fehlte. Die rechte Hand auf die Lehne des „Thrones" gestützt, die linke auf die Brust gelegt, steht er fast etwas ceremoniös da, so recht als Repräsentant der Wiener Kunst, der er damals eine so hohe gesellschaftliche Stellung errungen hatte. Auf dem befransten Teppich, der den Boden deckt, liegen auch Pinsel und Palette, wiederum ganz ateliermässig. So wie nun dieser Makart im Costüm des XVII. Jahrhunderts dasteht, ist er, ohne dass die Absicht so gelautet

hätte, eigentlich recht zeitgemäss ausgefallen. Ganz Wien war ja damals costümirt. Durch Makart hatte die Wiener Neu-Renaissance, welche die ganze Kunst und Kunstindustrie beherrschte, ihren glänzendsten Ausdruck erhalten. Alles war hier damals verkleidet. Jede Privatwohnung schmückte sich makartisch und wollte den Eindruck eines Malerateliers machen. Jedes Möbelstück war in den Stil von vor 200 bis 300 Jahren verkleidet. Jede Dame trug den Rembrandt-Hut. Beinahe konnte man sich wundern, dass nicht auch die Herren das Rubens-Wamms trugen. Makart und Canon trugen sich auch persönlich apart, und noch andere in der Künstlerschaft folgten ihrem Beispiele. Dieser durch und durch costümirten Zeit entspricht nun die Makart-Statue ganz gut, sie macht eine wichtige kunstgeschichtliche Episode wieder ad oculos lebendig. Da wird denn das Befremdliche des ersten Eindrucks hinterher durch die historische Perspective, in die sich das Standbild setzt, corrigirt. So ist die Sache besser ausgefallen, als man ursprünglich erwarten mochte. Die Wirkung des Denkmals ist besonders vornehm, wozu schon die Wahl des durchwegs weissen Materials, auch für den Sockel, beiträgt. Dieser ist ganz einfach gehalten, ohne alles Profil- oder Rahmenwerk. Nur eine leichte Verjüngung nach oben leitet zu der Plinthe der Statue über. An der Vorderseite liest man bloss den Namen und die Jahreszahlen: „Hans Makart. 1840—1884."

EIN JUBELPANORAMA. Unter den patriotischen Veranstaltungen, die das Kaiserjubiläum im Gefolge hat, nimmt das historische Riesenpanorama, das durch den Wiener Schriftsteller J. Schnitzer ins Leben gerufen wurde, eine hervorragende Stelle ein. Es ist 15 Meter hoch und 115 Meter lang, der Durchmesser des Kreises ist 36 Meter. Der Gedanke ist, die interessanten Persönlichkeiten von der Geburt Kaiser Franz Josephs bis heute in einer umfassenden Revue zu vereinigen. So machten es Stevens und Gervex in dem grossen Panorama: „Geschichte des Jahrhunderts 1789—1889", das jahrelang im Tuileriengarten stand, und E. Ph. Fleischer in seinem Hohenzollernpanorama bei dem Lehrter Bahnhof zu Berlin. Fleischer, von Haus aus Piloty-Schüler, dann in England und Deutschland an Rundbildern thätig, ist auch der Künstler des Jubelpanoramas. Es wurde daran über drei Jahre gearbeitet und es vereinigt bei 4000 Bildnisse, zum Theil nach der Natur. Der Kaiser selbst kommt darauf sechsmal vor: als dreijähriger „Erzherzog Franz" an der Hand seines Grossvaters Kaiser Franz, als elfjähriger Prinz im Prater, mit seinem militärischen Erzieher Hauptmann Hauslab, als Vermählter mit der Kaiserin, als gekrönter König von Ungarn auf dem Königshügel, als Gehuldigter bei dem Festzug, wo Makart dem Künstlerwagen voranreitet, und schliesslich inmitten unserer unmittelbaren Gegenwart, die ihm eine Massenhuldigung bereitet. Politik, Finanz, Wissenschaft, Kunst, Industrie, Schönheit, Curiosität, alles ist in dieser Versammlung vertreten. Als Schauplatz dient ihr ein weitläufiges Terrassen- und Freitreppensystem, streckenweise mit offenen Säulenhallen, Triumphbogen etc. überbaut, welche Durchblicke auf episodische Scenen gestatten, aber auch Einschaltungen aus dem wirklichen Wien der Vergangenheit und Gegenwart aufweisen. Stellenweise spielt die grüne Umgebung (Schönbrunn, Prater) darein, und das weitgedehnte Stadtbild mit seinem Höhenkranze bildet den Hintergrund. An die Durchführung ist endlose Mühe und viel technische Gewandtheit gesetzt. Der Kaiser selbst interessirte sich für das Werk, und der Hof, sowie die Behörden haben es durch Rath und That unterstützt.

KLEINE NACHRICHTEN

WIEN. ANKÄUFE DES ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES. Seine Majestät der Kaiser hat das aus der Myrbach-Ausstellung bei Artaria bekannte grosse Aquarell des Professors Felician Freiherrn von Myrbach: „Die Kaiserparade auf der Schmelz“ für die kaiserliche Gemäldegallerie angekauft. Seine Majestät hat die Herausgabe einer Reproduction dieses Bildes und die Vorlage der ersten Drucke derselben gestattet.

Aus der genannten Ausstellung hat Seine k. u. k. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Friedrich die Reiterporträts der Feldmarschälle Erzherzoge Carl und Albrecht angekauft und ebenfalls die Vorlage der farbigen Facsimile-Drucke nach diesen Myrbach'schen Aquarellen genehmigt.

MÜNCHEN. SAMMLUNG HIRTH. Es muss als ein Ereignis von Bedeutung für alle Kunstinteressenten betrachtet werden, wenn ein feinsinniger Kenner und eigenartig hervorragender Kunstphilosoph wie Dr. Georg Hirth nunmehr einen Theil seiner reichen Sammlung veräussert. Diese Sammlung ist unter all den vortheilhaften Verhältnissen, welche aus geläuterter Fachkenntnis und freigebiger Verwendung materieller Mittel entspringen, zustande gekommen. Mag man auch mit Recht bedauern, dass die Sammlung als solche nicht mehr vollständig erhalten bleibt, so ist doch das Erscheinen einiger, anlässlich der Auction geschaffener Veröffentlichungen (München und Leipzig, G. Hirths Verlag) willkommen zu heissen. Es ist weniger der vornehm ausgestattete, ausführliche Katalog der kunstgewerblichen Gegenstände, der Ölgemälde, der Werke graphischer Künste u. s. w. — der gleichwohl, unterstützt durch ein treffliches und reiches Abbildungsmaterial, des Wichtigen genug bietet — als vielmehr der in einem starken, illustrierten Textband und einer Mappe von 170 und einigen Tafeln bestehende Theil, der nebst dem Katalog eine sehr ausführliche, mit litterarischen Hinweisen versehene Abhandlung aus Herbert Hirths Feder enthält. Dieser Theil, „Deutsch Tanagra“ betitelt, betrifft die keramische Kleinplastik, insbesondere die einschlägigen Arbeiten aus den Porzellanfabriken des vorigen Jahrhunderts. Mit diesem Kataloge ist eine Monographie geschaffen, welche mit ihrem reichen Abbildungsmaterial den Grundstock zu einem liber veritatis geben kann, in dem alle wichtigen Erzeugnisse der keramischen Kleinplastik Deutschlands aus der Zeit ihrer Blüte in authentischen Beispielen, litterarisch gewürdigt, niedergelegt erscheinen.

Dem Wissenden ist es wohl niemals fremd gewesen, wie bedeutsam die Quellen culturgeschichtlichen, künstlerischen, technologischen Wissens u. s. w. sind, welche aus dem reichen Schatze der oft mit vollendeter Meisterschaft gearbeiteten zierlichen Bildwerke entspringen, die wohl von Vielen als liebliche Nippgegenstände geschätzt und auch bewundert werden, deren höhere Bedeutung aber weiteren Kreisen erst noch zum vollen Verständnis gebracht werden muss.

MITTHEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

WINTERAUSSTELLUNG IM ÖSTERR. MUSEUM. Im Österreichischen Museum fand am 15. v. M. eine Versammlung von Kunstgewerbetreibenden statt, in welcher der Director des Museums über den Stand

der Vorbereitungsarbeiten für die diesjährige Winterausstellung des Museums berichtete. Angesichts verschiedener Gerüchte über die Veranstaltung einer gemeinsamen Ausstellung des Kunstgewerbe-Vereines mit der Museums-Direction erachtet es der Director für seine Pflicht, festzustellen, dass die Museumsausstellung mit einer etwa vom Wiener Kunstgewerbeverein geplanten Weihnachts-Exposition gar nichts gemein haben werde, sondern dass die Museumsausstellung wie im Vorjahre, völlig getrennt von der des Kunstgewerbevereines, in den der Museums-Direction zur Verfügung stehenden Räumen ohne jedweden Connex mit der genannten privaten Vereinigung stattfinden werde. Die Theilnahme an dieser Musealausstellung sei eine ganz besonders grosse, und habe namentlich der Umstand, dass zahlreiche kleine Wiener Kunsthandwerker und die Provinzen der an sie ergangenen Aufforderung Folge leisteten, dazu geführt, dass sich bereits empfindlicher Platzmangel herausstelle. Der Director gibt der Hoffnung Ausdruck, dass in künftigen Jahren der Wiener Kunstgewerbeverein in seinem eigenen und dem Interesse des Museums in der Lage sein werde, seine Ausstellungen ausserhalb des, der Gesammtheit der österreichischen Kunsthandwerker dienenden Institutes abzuhalten und so ein Hemmnis, welches sich der Museumsleitung mit Rücksicht auf die freie Entfaltung ihrer Thätigkeit entgegenstelle, beseitigt werde. Der Director fordert hierauf die Versammlung zur Einsetzung eines Comités auf, welches die Verwaltung des vom Director gegründeten Vorschussfonds, sowie die Leitung der Verkaufsaction für die im Museum ausgestellten, vom Director gutgeheissenen Objecte zu übernehmen hat. In dieses Comité wurden gewählt: Wilhelm Niedermoser, Tapezierer, Architekt Leopold Müller und Karl Kellermann, Metallarbeiter. Die genannten Comitémitglieder legten in der Besprechung selbst ihre Anschauungen über einen geeigneten Verkaufsmodus dar und wurden dieselben von der sehr zahlreich besuchten Versammlung discutirt und einstimmig angenommen.

GESCHENK DES K. K. UNTERRICHTS-MINISTERIUMS. Seine Excellenz der Minister für Cultus und Unterricht hat auf Rechnung der staatlichen Kunstcredite auf der diesjährigen Jubiläums-Kunstausstellung im Wiener Künstlerhause das Ölgemälde von Franz Thiele: „Entwurf für ein Mosaik" und auf der Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs in den Blumensälen die Bronze-Statuette von Constantin Meunier: „Der Säemann", ferner die Bronze-Plaquetten von Al. Charpentier: „Die Zeichenkunst", „Die Malerei" und „Die Bildhauerei", sowie einen Leder-Einband von Van der Velde käuflich erworben und diese Objecte dem Österreichischen Museum zugewiesen.

NEU AUSGESTELLT. Im Saale IV gelangte eine Anzahl von Bucheinbänden der Kopenhagener Vereinigung für Buchhandwerk („Forening for Boghaandvaerk") zur Ausstellung. — Im Säulenhofe wurde ein Altaraufsatz in Holzschnitzerei, bunt bemalt und vergoldet, im Mittelfelde ein Ölgemälde, Südtiroler- oder Friauler-Arbeit aus dem XVII. Jahrhundert, ausgestellt.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat Juni 1898 von 2574, die Bibliothek von 837 Personen besucht.

LITTERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. AESTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

A—h, O. Über Technik, Form und Stil. (Zeitschr. für Innen-Decor., Juni.)

BADEL, E. Les Anciennes Croix monumentales de Nancy. Petit in-16, 38 p. Nancy, imp. Kreis.

BENN, R. D. Some More Architectural Interiors. (The Cabinet Maker, March.)

BERLEPSCH, H. E. v. Einfall und Ausführung. (Kunstgewerbebl., N. F. IX, 6.)

Bewegung, Die litterarische, auf künstlerischem Gebiete. (Deutsche Bauzeitung, 22.)

BOITO, C. L'Arte italiana e l'ornamento floreale. (Arte ital. dec. e ind., VII, 1.)

Bouw- en sierkunst. Red.: K. de Bazel en M. Lanweriks. I. jaarg. 1898, Afl. 1. Haarlem, H. Kleinmann & Co., gr. 4. Per jrg. (6 afl., m. 90 pltn.) Fr. 10; afz. afl. Fr. 2·50.

CAUSÉ, É. A propos du miroir: Causerie d'un artiste. (Revue des Arts déc., Mars.)

ENDELL, A. Formenschönheit und decorative Kunst. (Decorative Kunst, Juni.)

E. W. B. Einheitlich-künstlerisch vorgerichtete Wohnungen. (Zeitschr. für Innen-Decor., Juni.)

FISH, A. Metropolitan Art Schools: The Battersea Polytechnic. (The Magazine of Art, May.)

FRANTZ, H. Emile Gallé. (Zeitschr. für Innen-Decor., Juni.)

Hirzel, Hermann R. C. (Decorative Kunst, 7.)

HOERNES, M. Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 v. Chr. Mit 203 Abbildgn. im Texte, 1 Farben- u. 35 doppelseit. Taf. Lex. 8. XXII, 709 S. Wien, Holzhausen. Mk. 20.

HOFMANN, A. Zur Kunst der modernen Warenhäuser. (Kunstgewerbebl., N. F. IX, 6.)

HOFMANN, R. Moderne Pflanzen-Ornamente. Entworfen in der kgl. Industrie-Schule zu Plauen i. V. Mit Genehm. des kgl. Ministeriums d. Innern herausg. v. H. gr. Fol. 24 Lichtdr. Taf. Plauen, Ch. Stoll. M. 20.

Home Art at Liverpool. (The House, April.)

HUMANN, G. Gegenstände orientalischen Kunstgewerbes im Kirchenschatze des Münsters zu Essen. (Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen, 18.)

JAECK, E. Englische Einflüsse auf das deutsche Kunstgewerbe. (Deutsche Teppich- und Möbelstoff-Zeit., 1 ff.)

JESSEN, P. William Morris. (Das Museum, III, 8.)

LAMB, CH. Der amerikanische Gesichtspunkt. (Decorative Kunst, 8.)

LESSING, J. Aus alter Cultur. (Decorative Kunst, 7.)

LESSING, J. Über „das Moderne in der Kunst". (Tapeten-Zeitg., 8; n. „Berl. Tagbl.")

MARTINI, F. Neue Vorlagen f. elegante u. einfache Decorationen zum prakt. Gebrauche f. Decorateure, Architekten etc. Mit genauen Materialberechnungen. Orig.-Entwürfe. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. Fol. 10 Taf. mit 4 S. Text in Lex. 8. Düsseldorf, Wolfrum. Mk. 5.

MELANI, A. I Putti nella decorazione. (Arte ital. dec. e ind., VII, 1.)

METZGER, M. Die japanische Flächen-Decoration als Vorbild für unsere moderne Kunstrichtung. (Illustr. Zeitschr. für Innen-Decor., Mai.)

MÜNTZ, E. Les Arts à la cour des papes Innocent VIII., Alexandre VI., Pie III. (1484—1503.) Recueil de documents inédits ou peu connus. Ouvrage accompagné de 10 planches tirées à part et de 94 grav. dans le texte. In-4°, 307 p. Paris, Leroux.

— — Les Influences classiques et le renouvellement de l'Art dans les Flandres au XV. siècle. (Gaz. des Beaux-Arts, Avril.)

MUTHESIUS, H. Die „Guild and School of Handicraft" in London. (Decorative Kunst, 8.)

Ornament, Das neue. Die jungen Holländer. (Decorative Kunst, 7.)

PERROT, M. Artistes des Gobelins et de Sèvres incorporés dans la Garde Nationale en 1790. (Nouvelles Archives de l'art français, vol. XIII.)

POELLNITZ, v. Betrachtungen über den „modernen" Stil. (Deutsche Kunst und Decoration, Juni.)

REIS, F. Allerlei neue Vignetten. 1. u. 2. Heft gr. 4°, 6 Taf. Stuttgart, H. Reiss. à Mk. 2.

Relics of „Restoration Day". (The House, May.)

Ricordi artistici di Conegliano. (Arte ital. dec. e ind., VII, 3.)

ROSNER, K. Der Japanismus und der neue Stil im Kunstgewerbe. (Monatsschrift für neue Litteratur und Kunst, II, 4.)

SCHÄFER, K. Stilwandlungen und Mode. (Mitth. d. Gewerbe-Museums zu Bremen, 4.)

SCHILLING, R. Decorative Pflanzenstudien. Vorlagen u. Anwendungs-Motive verschiedener Pflanzen u. Blumen zum Entwerfen merkantiler Arbeiten, Illustr. etc., 1. Heft gr. 4° 6 lith. Taf., Leipzig, Hedeler. Mk. 3.

SCHLIEPMANN, H. Hans Christiansen. (Deutsche Kunst und Decoration, Juni.)

SCHMIDKUNZ, H. Die Kunst in der Technik. (Bayerische Gewerbe-Zeitg., 3.)

SONDHEIM, M. William Morris. (Zeitschr. f. Bücherfreunde, II, 1.)

VALLANCE, A. Londoner Brief. (Decorative Kunst, 8.)

VELDE, Henry van de. William Morris, artisan et socialiste. (Avenir social, 1898, 2.)

WIDE, Sam. Nachleben mykenischer Ornamente. (Mitth. d. k. deutsch. arch. Inst., Ath. Abth. XXII, 3.)

WYTSMAN, P. Intérieurs et mobiliers anciens. Collection recueillie en Belgique. Bruxelles, P. Wytsman. 4°, Livr I. 10 planches et 6 p. description. Fr. 10.

II. ARCHITEKTUR. SCULPTUR

Ancone e Trittici. (Arte ital. dec. e ind., VII, 2.)

BEKAERT, M. Nos artistes à l'étranger: Josse de Corte, sculpteur yprois 1627—1679. Bruxelles, E. Lyon-Claesen. 8°, 21 p. grav. 2 Fr.

BERTAUX, É. Le Tombeau d'une reine de France à Cosenza. (Gaz. des Beaux-Arts, Avril.)

BETHUNE. Epitaphes et monuments des églises de la Flandre au XVI siècle, d'après les manuscrits de C. Gailliard et d'autres auteurs. I. part.: Oost-Flandre. Bruges, de Planche. 4°, 176 p. Fr. 10.

CAROCCI, G. Gli stucchi nel cortiletto di Palazzo Vecchio a Firenze. (Arte ital. dec. e ind., VII, 2.)

DOERPFELD, W. Das griechische Theater Vitruvs. (Mitth. d. k. deutsch. arch. Inst. Ath. Abth. XXII, 4.)

DREXLER, K. Grabsteine aus der St. Dorotheerkirche in Wien. (M. 3 Taf.) (Ber. und Mittheil. des Alterthumsver. zu Wien XXXIII, S. 1.)

DÜHRING, H. Das englische Wohnhaus. (Möbel- und Decorationsschatz, 3.)

E. R. Der Ludwigsbrunnen in Aschaffenburg. (Kunst und Handwerk, 7.)

ERCULEI, R. Fontane di ville e giardini presso Roma. (Arte ital. dec. e ind., VII, 3. 4.)

FAINI G. e A. GALLI. Monumenti funebri del cimitero monumentale di Milano. Fasc. 1—2. Milano, Antonio Vallardi edit., 8° obl. con 50 tavole.

FRIZZONI, G. Un monument de sculptur lombarde à Trévise. (Gaz. des Beaux-Arts, Avril.)

GODET, A. Statuette en bronze par Pierre Droz, du Locle. (Musée neuchâtelois, 1.)

GRAEVEN, H. Elfenbeinporträts der Königin Amalasvintha. (Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml. XIX, 2.)

HERMANIN, F. Alcuni avori della collezione del conte Stroganoff a Roma. (L'Arte, I, 1—2.)

JOUIN, Henry. La sculpture dans les Cimetières de Paris. (Nouvelles Archives de l'art français, vol. XIII.)

LAVA, B. Cippo funerario romano. (Arte ital. dec. e ind., VII, 3.)

LECHNER, K. Grabdenkmale in der Pfarrkirche zu Breitenwang. (Mitth. d. k. k. Central-commission, N. F. XXIV, 2.)

MACKOWSKY, H. Römische Brunnen. (Das Museum, III, 9.)

MONREY, G. The Work of Auguste Rodin. (The Studio, May.)

MURRAY, A. S. Greek Bronzes. (The Portfolio, April.)

PALMARINI, J. M. Barisano da Trani e le sue porte in bronzo. (L'Arte, I, 1—2.)

ROBINSON, Fr. S. The Queen's Treasures of Art. Decorative Art at Windsor Castle: Bronzes, Furniture. (The Magazine of Art, April, May.)

ROD, É. L'Atelier de M. Rodin. (Gaz. des Beaux-Arts, Mai.)

RUHEMANN, A. Das Relief „Die menschlichen Leidenschaften“ von Jef Lambeaux. (Die Kunst für Alle, 16.)

SAUNIER, CH. L' Esthétique de la rue et les architectes. (Revue des Arts déc., Mars.)

SIMONS, L. Holländische Baukunst. H. P. Berlage. (Decorative Kunst, 7.)

SITTE, A. Die Grabdenkmale in der Schlosscapelle zu Pottendorf. (Ber. und Mittheil. des Alterthumsver. zu Wien XXXIII., S. 35.)

SOLDERN, Z. v. Die Baudenkmale von Samarkand. (Allgem. Bauztg. 2.)

STAHL, Fr. Ein modernes Warenhaus in Berlin. (Deutsche Kunst und Decoration, 8.)

STEGMANN, H. Ein Epitaph aus buntglasirtem Thon vom Jahre 1554. (Mitth. aus dem germ. Nationalmus, 1898, p. 3.)

TOWNSEND, C. H. „Cliff Towers“. (The Studio, May.)

VERHAEREN, E. Charles van der Stappen. (The Magazine of Art, April.)

Work, The, of Mr. Ernest Newton. (The Studio, April.)

III. MALEREI. LACKMALER. GLASMALEREI. MOSAIK

A. M. Religiöse Malerei. (Blätter für Kunstgewerbe, XXVII, 2.)

BECKER-EMMERLING, Luise, Vorlagen f. Lederschnitt u. Brandmalerei. 1. u. 2. Hft. Tondr. Leipzig, Haberland. M. 3·50.

CRANE. The Work of Walter Crane. With Notes by the Artist. (The Art Journ., Extra Number.)

Glasmalereien, Alte. (Blätter für Kunstgewerbe, XXVII, 2.)

LIND, K. Aus Weiten (Glasmalerei). (Ber. und Mittheil. des Alterthumsver. zu Wien, XXXIII, S. 41.)

LÖW, A. Die alten Glasgemälde in Heiligenblut. (Ber. und Mittheil. des Alterthumsver. zu Wien, XXXIII, S. 44.)

MACCOLL, D. S. Charles Conder's Paintings on Silk. (The Studio, May.)

MUZIO, V. Sala nella casa di Alessandro Martinengo, ora Bonomi, in Bergamo. (Arte ital. dec. e ind., VII, 4.)

POULAINE, F. Grisailles et Vitraux. In-16, 69 p. Paris, imp. P. Dupont.

SCHMID, H. A. Peter Cornelius. (Das Museum, III, 12.)

SCOTT, L. The Discovery of Ghirlandajos Vespucci Fresco. (The Magazine of Art, April.)

STEINMANN, E. Das Testament des Moses. (Zeitschr. für bild. Kunst, N. F. IX, 8.)

TESORONE, G. Il pavimento di una cappella in S. Maria delle Grazie a Milano. (Arte ital. dec. e ind., VII, 4.)

THIEME, Ü. Ein Porträt der Giovanna Tornabuoni von Dom. Ghirlandaio. (Zeitschr. für bild. Kunst, N. F. IX, 8.)

WHITE, Gl. The Work of Heywood Sumner. I. Sgraffito Decoration. (The Studio, April.)

IV. TEXTILE KUNST. COSTUME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDER-ARBEITEN

A. Festschmuck für Städte. (Der Kunstwart, 15.)

BRAUN, J. Die liturgische Kleidung in den ersten fünf Jahrhunderten. (Stimmen aus Maria-Laach, 4.)

Grödner Trachten, Alte. (Vom Fels zum Meer, XVII, 191.)

HABICH, G. Moderne Buchumschläge. (Die Kunst für Alle, 16.)

HAGEN, L. Die Nadelkünste und das Kunstgewerbe. (Kunstgewerbebl., N. F. IX, 8.)

How a Ballet is designed. (The Magazine of Art, May.)

Muster-Entwürfe f. Stickereien, Spitzen u. Gardinen. Preisgekrönt vom voigtländisch-erzgebirg. Industrie-Verein zu Plauen. 4°, 19 Lichtdr. Plauen, Ch. Stoll. M. 6.

Revival of the British Silk Industry. (The Magazine of Art, May.)

Tapetenindustrie, Die, Deutschlands im Verhältnis zu anderen Staaten. (Tapeten-Zeitung, 10.)

Tappeti orientali e loro imitazioni italiane. (Arte ital. dec. e ind., VII, 3.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

AUFSEESSER, D. Ein ungedrucktes Annalenwerk der Lithographie. (Zeitschr. für Bücherfreunde, Mai.)

Behrens, Peter. (Decorative Kunst, 8.)

CRANE, s. Gr. III.

DOERNHOEFFER, Fr. Die graphischen Künste in der XII. Ausstellung des Wiener Aquarellisten-Clubs. (Die Graph. Künste, XXI, 2.)

FORRER, R. Mittelalterliche und neuere Lesezeichen. (Zeitschr. für Bücherfreunde, Mai.)

G. Künstler-Postkarten. (Kunst und Handwerk, 7.)

GEISSLER, W. Über die Technik der Lithographie. (Verhandl. des Vereins f. deutsches Kunstgewerbe zu Berlin 1897 — 1898, Nr. 7.)

GOEBEL, TH. Vom Fortschritt in der graphischen Kunst und Technik. (Zeitschr. für Bücherfreunde, Mai.)

GRASBERGER, H. Theodor Alphons. (Die Graph. Künste, XXI, 2.)

HABICH, G., s. Gr. IV.

JESSEN, P. Der deutsche Buchdruck auf neuen Wegen. (Kunst und Handwerk, 7.)

KLEIN, R. Internationale Lithographie-Ausstellung im Kunstgewerbe-Museum zu Düsseldorf. (Deutsche Kunst und Decoration, 8.)

KRAHL, E. Ex libris. (Monatsbl. d. k. k. herald. Gesellschaft „Adler“, 207.)

LAURIN, C. G. Anders Zorn. (The Studio, April.)

LEHRS, M. Der Meister P. M. (Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml., XIX, 2.)

LEININGEN-WESTERBURG, K. E. Graf zu. Neue Ex-Libris. (Zeitschr. f. Bücherfreunde, II, 1.)

MIGEON, G. L'Illustrateur Daniel Vierge. (Gaz. des Beaux-Arts, Mars.)

Original-Lithographien. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. IX, 6.)

ROMMEL, H. L'oeuvre de Jean Brito, prototypographe brugeois, par Louis Gilliodts-van Severen. Bruxelles, Descleé, De Brouwer et Cie. 8°, 51 p. Fr. 1. —

SCHUR, E. Ziele für die innere Ausstattung des Buches. (Zeitschr. f. Bücherfreunde, II, 1.)

SINGER, H. W. Englische Radirer. (Die Graph. Künste, XXI, 2.)

SPIELMANN, H. Jules Chéret. (The Magazine of Art, April.)

VALLANCE, A. The Invention of Aubey Beardsley. (The Magazine of Art, May.)

ZUR WESTEN, W. v. Moderne deutsche Notentitel. (Zeitschr. f. Bücherfreunde, II, 1.)

VI. GLAS. KERAMIK

BRÉBISSON, R. de. Histoire de la porcelaine de Bayeux. In-8°, 38 p. Bayeux, imp. du Journal de Bayeux.

LEROY, G. La Faience de Rubelles. In-18, 22 p. Melun, imp. Legrand.

Recent Royal Worcester. (The Magazine of Art, May.)

ROCHE, P. Une coupole en faience e reflets métalliques. (Revue des Arts déc., Févr.)

TALLENT, G. La Céramique. Petit in 8°, 12 p. Melun, Imp. administrative.

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

BENN, R. D. The Seventeenth Century Room at South Kesington. (The Cabinet Maker, May.)

Chairs, Four Napoleonic. (The Cabinet Maker, May.)

DAWBER, E. G. Mirrors and Frames. (The Art Journ., May.)

METZGER, M. Zur Reform des Möbelstils. (Zeitschr. für Innen-Decoration, Juni.)

Mobiliar, Französisches. (Decorative Kunst, Juni).

Möbel, Unsere. (Blätter für Kunstgew., XXVII, 2.)

O. W. — L. Möbeltischlerei in England. (Illustr. Zeitschr. f. Innendecoration, Mai.)

ROBINSON, Fr. S. s. Gr. II.

Room, The Inlaid, from Sizergh Castle. (The House, May.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

GARDNER, J. St. Ironwork at Hampton Court. (The Magazine of Art, April.)

MÜLLER, W. Die Olmützer Kunstuhr. (Wr. Zeitg. 116.)

Schmucksachen, Belgische (Decorat. Kunst, Juni.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

ALVIN, F. Jetons belges du XV siècle. Constantin van Halmale, Jean de Berghes, la chambre des comptes de Brabant. Bruxelles, J. Goemaere. 8°, 16 p. et 1 pl. Fr. 1. (Extr. de la Revue belge du numismatique.)

ARNOULT, C. Notice historique sur le monnayage national et l' atelier d'Orléans. In 8°, 174 p. Orléans, Herluison.

BAMPS, C. Note sur les sceaux des corporations de métiers de la ville de Hasselt au XVI siècle. Bruxelles, J. Goemaere. 8°, 11 p. et pl. Fr. 1. (Extr. de la Revue belge de numismatique.)

DOEPLER d. I. Emil. Heraldischer Formenschatz. Kunstblätter v. 15 Jahrh. bis zur neuesten Zeit. Berlin, Stargardt. M. 10.

ENGEL, A. et R. SERRURE. Traité de numismatique moderne et contemporaine. Première partie: Epoque moderne (XVIe — XVIIIe siècles) In-8°, VIII—612 p. avec 363 ill. dans le texte. Paris, Leroux. Fr. 20.

FIALA, E. Verschiedenes aus der Haller Münzstätte. (Numismatische Zeitschr. XXIX, S. 303.)

— — Zutheilungen an böhmische Münzmeister u. Münzstätten. (Numismatische Zeitschr., XXIX, S. 197.)

FRANTZ, N. Oscar Roty. (The Magazine of Art, May.)

GRITZNER. Ein seltenes Wappenbuch. (Der deutsche Herold, 5.)

HABICH, G. Über deutsche Medaillen und Plaketten. (Deutsche Kunst und Decoration, 5.)

KUBITSCHEK, Jos. Wilh. Beiträge zur frühbyzantinischen Numismatik. (Numismatische Zeitschr., XXIX, S. 163.)

MAILHOL, D. de. Vocabulaire du blason, ou l'Art héraldique mis à la portée de tous. In-8°, à 2 col., 70 p. avec fig. Paris, libr. spéciale, 16, boulevard de Strassbourg.

MARKL, A. Ein Goldmedaillon von Claudius II. (Numismatische Zeitschr., XXIX, S. 151.)

MARX R. Les Médailleurs français depuis 1789. Notice historique, suivie de Documents sur la glyptique au XIXe siècle. In-4°, II—67 p. avec grav. et planches. Paris, Société de la propagation des livres d'art, 117, boulevard Saint-Germain.

MAZEROLLE, F. L. O. Roty. Biographie et Catalogue de son oeuvre. Grand in-8°, 53 p., Paris, Serrure.

Medaillen, Französische. (Decorative Kunst, Juni.)

MURRAY, A. S. s. Gr. II.

PINETTE, P. La Trouvaille de Tournus. Monnaies du XIe siècle. In-4°, 11 p. avec fig. Chalon sur Saône, imp. Marceau.

ROBINSON, Fr. S. s. Gr. II.

ROUYER, J. Médaille gravée de Marie de la Châtre. Bruxelles, J. Goemaere. 8°, 11 p., fig. Fr. 0·25. (Extr. de la Revue belge de numismatique.)

SCHLOSSER, J. v. Die ältesten Medaillen und die Antike. (Nachträge.) (Jahrb. der kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, XIX.)

STRÖHL, H. G. Heraldischer Atlas. Eine Sammlung von heraldischen Musterblättern. 76 Taf. in Bunt- u. Schwarzdr., nebst zahlr. Text-Illustr. (In 25 Lfrgn.) 1 Lfrg. Fol., 4 Taf. m. 4 Bl. Text. Stuttgart, J. Hoffmann. Mk. 1.

TÖPFER, A. Zeituhren. (Mittheil. des Gewerbe-Museums zu Bremen, 3.)

WALLON, H. Jetons et Médailles de la chambre de commerce de Rouen. In-8°, 78 p. et planches. Rouen, imp. Gy.

Wappen, Das, der Familie von Zwehl. (Der deutsche Herold, 4.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

GINOUX, CH. Notice historique sur les églises des deux cantons de Toulon et description des objets d'art quelles renferment. (Réunion des Soc. des Beaux-arts, XXI, p. 401.)

AUGSBURG

— DEDREUX, O. Ein Privatmuseum (Riedinger-Museum). (Zeitschr. f. Innendecoration, Mai.)

BERLIN

— H. Keramische Ausstellung im kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. (Deutsche Bauzeitg. 38.)

— Von der Ausstellung japanischer u. chinesischer Muster im Reichstagsgebäude. (Deutsche Teppich- & Möbelstoff-Zeitung, 9.)

BRÜSSEL

— CHAMPIER, V. L'Exposition de Bruxelles: l'Art et l'Industrie en Belgique. (Revue des Arts déc., XVII, 11.)

— DESTRÉE, Jos. Musées royaux des arts décoratifs et industriels. Anciennes industries d'art. Guide du visiteur. Bruxelles, van Assche. 8°, 77 p. Fr. 0·75.

— Musées royaux de peinture et de sculpture de Belgique. Catalogue du Musée moderne de peinture. Bruxelles, A. Mertens. 12°, XVII, 56 p. Fr. 0·25.

CAEN

— ENGERAND, F. Histoire du musée de Caen. In- 8°, 76 p. Caen, imp. Valin.

CREFELD

— ZIMMERMANN, E. Eine provinzielle Kunstausstellung. (Die Kunst für Alle, 10.)

DÜSSELDORF

KLEIN, R. s. Gr. V.

GRAZ

— ZISTLER Franz. Das Kulturhistorische und Gewerbe-Museum in Graz. (Bayer. Gew. Ztg. 4.)

HAMBURG

— LICHTWARK, A. Die fünfte internationale Ausstellung von Amateurphotographien in Hamburg. (Die Kunst für Alle, 10.)

HANNOVER

— Niedersächsische heraldische Ausstellung 1898 in Hannover. (Der deutsche Herold, 4.)

LEIPZIG

— ZIMMERMANN, E. Otto Eckmann-Ausstellung. (Kunst-Chron., N. F. IX, 17.)

MÜNCHEN

— FUCHS, G. Secessions-Ausstellung in München 1898. (Deutsche Kunst und Decoration, Juni.)

— „Klein-Kunst“ auf der Münchener Kunstausstellung 1897. (Gewerbebl. aus Württemberg, Nr. 8 ff. n. Mitth. d. Gewerbe-Mus. zu Bremen.)

— NOCQ, H. L'exposition internationale de Munich. (Revue des Arts déc., XVII, 10.)

— VOLL, K. Die V. internationale Kunstausstellung der Secession. (Allgem. Zeitung, 118.)

NISHNIJ-NOWGOROD

— VAN SCHERPENZEEL-THIM. La Russie industrielle à l'Exposition nationale Nijni-Novgorod en 1896. Bruxelles, P. Weissenbruch. 8°, 115 p. Fr. 1·50.

PARIS

— BALMONT, Jos. Les Expositions d'hiver à Paris. (Revue des Arts déc., févr.)

— Catalogue illustré de la quatrième exposition de la Société des miniaturistes et enlumineurs de France, ouverte du 24 janvier au 6 février 1898, galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze. In-8°, 40 p. et grav. Paris, Bernard et Cie. 2·50 fr.

— COMBAZ, G. Les arts décoratifs à la Libre Esthétique, à Bruxelles. (Revue des Arts déc., févr.)

— EXNER, W. Das Museum Cernuschi in Paris. (Wr. Zeitung, 117.)

— Die Pariser Salons. (Decorative Kunst, Juni.)

STOCKHOLM

— MÜHLKE, C. s. Gr. VI.

— RIEGL, A. Die nordische Ausstellung und F. R. Martins Sammlungen zu Stockholm. (Kunst und Handwerk, 6.)

WIEN

— BRUCK-AUFFENBERG, N. Moderne Wohnungs-Einrichtung im Wiener Kunstgewerbe-Museum (Winter-Ausstellung). (Illustr. Frauen-Zeitung, XXV, 5.)

— DOERNHOEFFER, F. s. Gr. V.

— DÜHRING, H. Die Winterausstellung (und die Ausstellung des Kunstgewerbevereines) im k. k. österr. Museum. (Möbel- und Decorations-Schatz, 1898, 1.)

— HEVESI, L. Die erste Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. (Ver Sacrum, Mai-Juni.)

— Jubiläums-Ausstellung 1898. (Wiener Zeitg., 104.)

— MINKUS, Fr. Die Winterausstellung des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. (Kunstgewerbebl., N. F. IX, 5.)

— SCHÖLERMANN, W. Wiener Kunstbericht. (Deutsche Kunst und Decoration, Juni.)

— — Die Jubiläums-Kunstausstellung der Genossenschaft bildender Künstler Wiens. (Kunstchronik, N. f. IX, 25.)

— v. V. Die Wiener Jubiläums-Ausstellung. (Allgem. Zeitung, 109.)

— v. V. Wiener Secession. (Allgemeine Zeitung, 104.)





1.	MONTAG..	PETRI.KETT.	
2.	DIENSTAG.	PORTIUNKUL	
3.	MITTWOCH.	STEPHAN.E	
4.	DOÑERST..	DOMINICUS.	
5.	FREITAG.	MARIA.SCH	
6.	SAMSTAG.	VERKL.JES.	
7.	SONNTAG.	B 10.ALBERT.	
8.	MONTAG..	CYRIACUS...	
9.	DIENSTAG	ROMANUS...	
10.	MITTWOCH..	LAURENTIUS	
11.	DONNERS.	SUSANNA...	
12.	FREITAG..	CLARA......	
13.	SAMSTAG.	CASSIAN....	
14.	SONNTAG.	B 11.EUSEB.	
15.	MONTAG.	MAR·HIMME.	
16.	DIENSTAG	ROCHUS.B	
17.	MITTWOCH.	BERTRAM	
18.	DONNERS.		KAISERS.GEBURTSTAG.
19.	FREITAG.	LUDWIG v.T...	
20.	SAMSTAG.	STEPHAN.K	
21.	SONNTAG.	B 12.F.M.L.J.	
22.	MONTAG..	TIMOTHEUS	
23.	DIENSTA.	PHILIPP.B.	
24.	MITTWOCH.	BARTHOLOM	
25.	DONNERS	LUDWIG.K...	
26.	FREITAG.	ZEPHIRIN..	
27.	SAMSTAG.	JOSEF.CAL.	
28.	SONNTAG.	B 13.HERZ.M.	
29.	MONTAG...	JOHANN.EN	
30.	DIENSTAG.	ROSA.v.L....	
31.	MITTWOCH.	RAIMUND...	


18. AUGUST
A. D. 1830



TIROLER ERKER VON JOH. DEININGER-INNSBRUCK

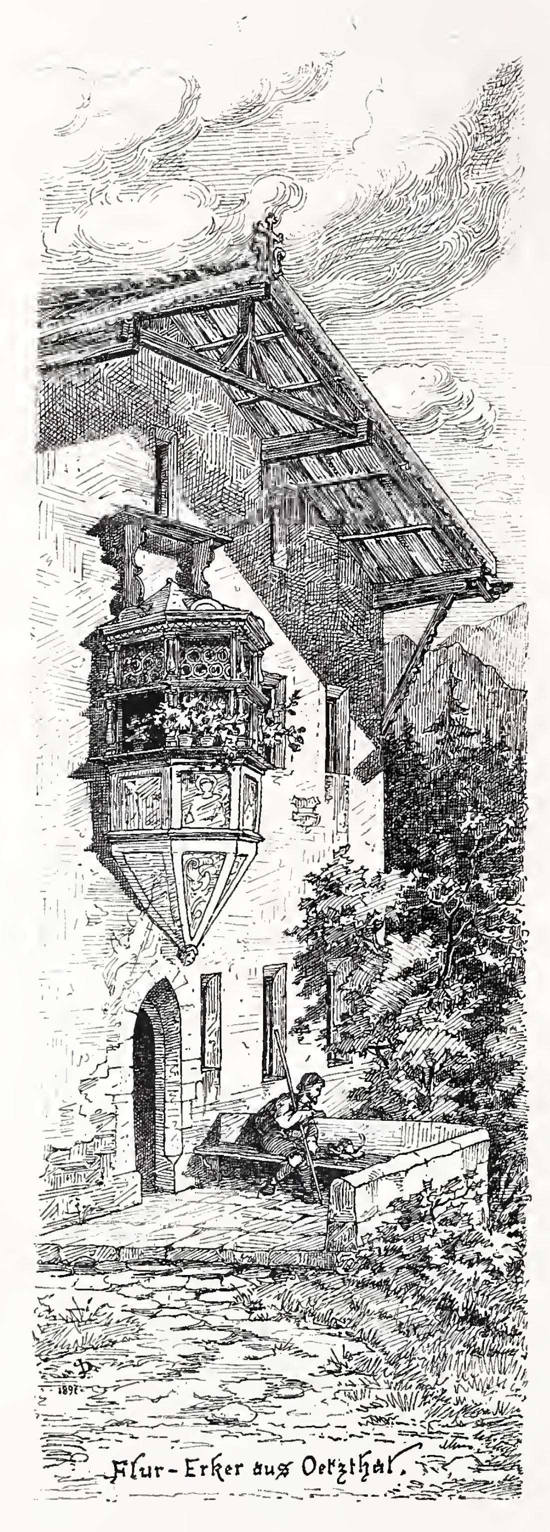


ER eigenthümliche Reiz, welchen die älteren Wohnbauten Tirols im Vereine mit der sie umgebenden mächtigen Gebirgslandschaft auf die Besucher dieses Landes auszuüben vermögen, steht nicht zum geringsten im ursächlichen Zusammenhange mit der malerischen Wirkung einzelner Architekturmotive, die hier zu charakteristischen Elementen der landesüblichen Bauweise geworden sind. Diese wirkungsvollen Baubestandtheile sind einerseits bei den ländlichen Blockbauten die zierlichen, den Hausfronten vorgelegten und von weit ausladenden Flachdächern beschirmten Gallerien („Lauben") und andererseits die mannigfaltig gestalteten Erker der völlig gemauerten oder zum Theile in Holz construirten Wohnhäuser.

In jenen Districten dieses Landes, wo infolge allmälig eingetretenen Mangels an Bauholz oder durch engeres Aneinanderschliessen der Wohnhäuser rücksichtlich der hiedurch erhöhten Feuersgefahr die ursprünglichen Blockhäuser durch Steinbauten verdrängt wurden, ist das Erkermotiv an Stelle der Holzgallerien getreten und in ausgedehntem Masse zur Anwendung gekommen. Es ziert hier nicht allein die zahlreichen Burgen und Schlösser, Strassen grösserer Ortschaften und Städte, sondern auch die fernab von den grossen Verkehrswegen vereinzelt stehenden Bauernhäuser.

In den oberen Flussgebieten des Inn und der Etsch sind die Bauernhaus-Erker, bedingt durch die Grundrissanlage der hier typischen Wohnbauten, in eigenartiger und selbständiger Weise zur Entwicklung gelangt. Eine genauere Beachtung ihres Aufbaues und ihrer oft sehr primitiven, jedoch immer richtig verwendeten architektonischen Einzelformen lässt den vielfachen Einfluss erkennen, welchen diese ländlichen Haus-Erker auf das stilistische Gepräge der städtischen Erkerbauten in Tirol ausgeübt haben.

Auch an jenen Theilen der Burgen und Schlösser dieses Landes, welche im XVI. und XVII. Jahrhundert durch Zu- oder Umbauten verändert wurden, kamen häufig solche Erker zur Anwendung, welche zweifellos als directe Nachbildungen der Bauernhaus-Erker zu betrachten sind, so zwar, dass an solchen, theilweise ihres fortificatorischen Charakters



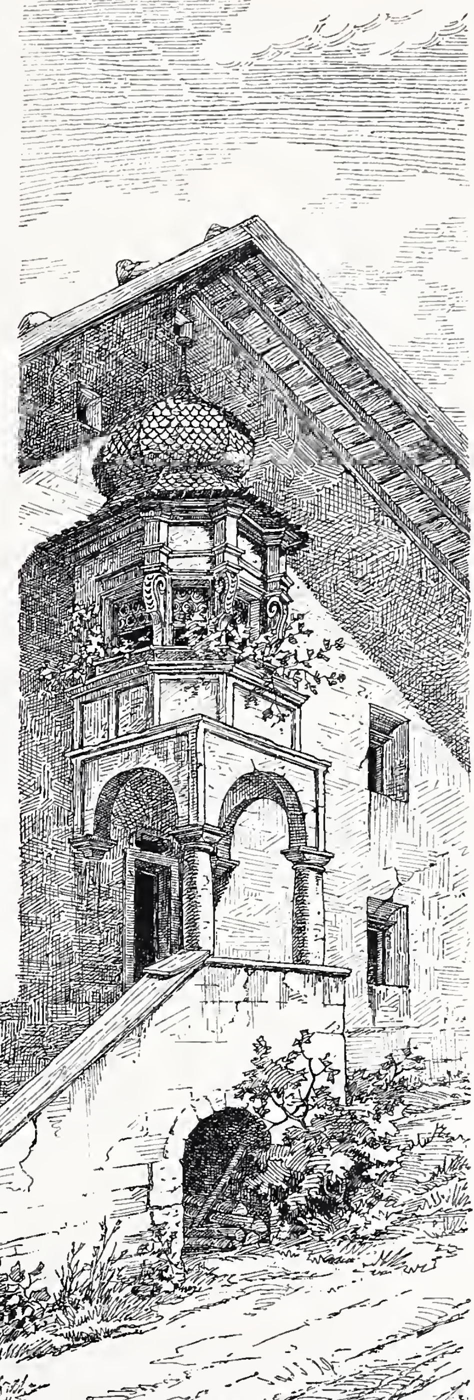
entkleideten Bauwerken einerseits die Architektur der mittelalterlichen Vertheidigungs-Erker und andererseits jene des ländlichen Haus-Erkers zur Geltung gelangt. Unter den Erkern der nordtirolischen Bauernhäuser nimmt derjenige den obersten Rang ein, welcher seine Entstehung und Ausbildung dem Zwecke der ausgiebigen Erhellung und behaglichen Gestaltung eines in diesen Wohnbauten wichtigen Raumes, des Flurs im Obergeschosse, verdankt.

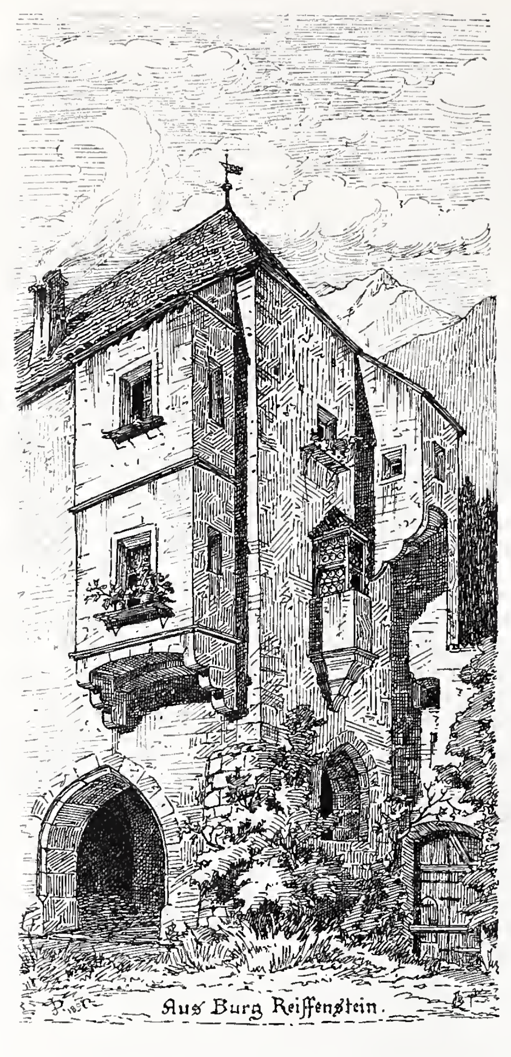
Der Flur des gemauerten Bauernhauses ist hier schmal und langgestreckt in der Mitte des Baues so angelegt, dass er von der vorderen bis zur rückwärtigen Giebelfront reicht. Er enthält die Hausstiege und seine beiden Langseiten vermitteln den Zugang zu den übrigen Räumlichkeiten des Hauses. Im Erdgeschosse, wenn nicht die Hausthüre geöffnet ist, nur spärlich durch ein niedriges Oberlichtfenster über der Thüre oder durch ein kleines Fenster neben derselben beleuchtet, erhält der unmittelbar über diesem gelegene Flur des Obergeschosses hinreichend Licht durch den an seiner vorderen Schmalseite ausgebauten Erker, welchen man füglich als typischen Flur-Erker bezeichnen kann.

Die Grundform dieser Flur-Erker ist zumeist polygonal, so dass sie entweder mit vier Achtecks- oder drei Sechsecksseiten

ausladen. An die innere Brüstung derselben sind nicht selten Sitzbänke angelehnt. Der hohlkehlenförmig von den Erkerseiten gegen die Hausfront in eine Spitze zulaufende untere Abschluss, sowie die Brüstung und die pyramidenförmige Verdachung sind gemauert, wogegen das gesammte, um einige Centimeter von der äusseren Mauerflucht zurückspringende Rahmenwerk der Fensterpartie ausschliesslich in Holz hergestellt ist.

Häufig ist das Fensterrahmenwerk mit verkröpften Ziergesimsen versehen und sind die Eck- und Mittelpfosten desselben mehr oder minder reich mit Schnitzwerk belebt. Die kleinen, mit runden oder sechseckigen Butzenscheiben verglasten Fenster sind bei den älteren Erkern dieser Art durch seitliches





Verschieben in den Nuthen der massiven Holzrahmen zu öffnen. Zuweilen sind die letzteren so eingerichtet, dass vor die Fensterverglasung noch Schubladen („Balken“) von beiden Seiten einer Fensterfront gegen die Mitte hin beweglich sind und mit denselben ein völliger Abschluss der Erkeröffnungen erzielt werden kann.

Naturgemäss stehen solche Flur-Erker unmittelbar über der Hausthüre, durch welche man den Flur des Erdgeschosses betritt.

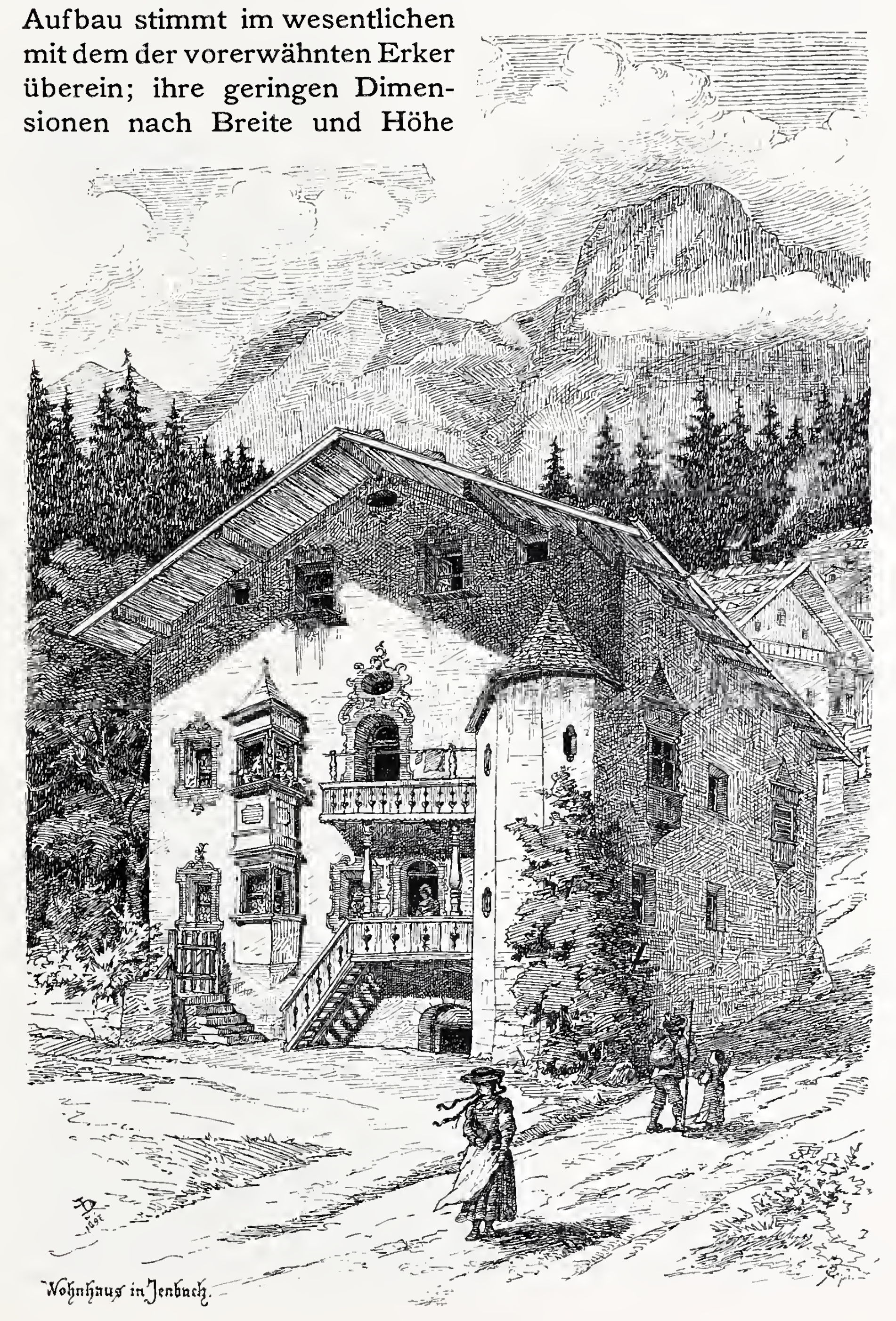
Im Vintschgau, woselbst bei älteren Bauernhäusern und Herbergen in der Regel ein Hochparterre angelegt ist, dessen Flur durch eine seitlich an die Stirnfront des Hauses gelegte Freitreppe zugänglich wird, findet sich mehrfach eine interessante Combination des Flur-Erkers im Obergeschosse mit der Altane des Hochparterres. Ähnliche, durch Steinsäulen gestützte Flur-Erker kommen bei deutschen Wohnbauten Südtirols im Eisackthale und in Überetsch (Eppan) vor.

Die günstigen klimatischen Verhältnisse des letztgenannten Gebietes führten auch zur Anordnung der durch Säulen getragenen Altanen an Stelle der Flur-Erker. In diesem Falle öffnet sich der hier breiter als in Nordtirol angelegte Flur des Obergeschosses mit zwei bis drei gekuppelten Bogenöffnungen loggienartig gegen die diesem vorgelegten Altane.

Vereinzelt treten in diesem Landestheile, wo die Hausecken noch vielfach mit Erkern versehen sind, an Stelle der Flur-Erker gekuppelte Bogenfenster mit steinernen Mittelsäulchen auf, verdrängen diese aber vollständig im Bereiche des südlichen Etschthales.

Erker mit dreieckiger Grundform, das heisst solche, welche mit nur zwei Seiten über die Façadenflucht des Hauses vorspringen, sind selten als Flur-Erker angewendet, sondern fast allgemein zur Erhellung

verschiedener Wohnräume im Hochparterre und in den Obergeschossen und deshalb gewöhnlich an verschiedenen Stellen der Giebel- und Seitenfronten angeordnet. Ihr architektonischer Aufbau stimmt im wesentlichen mit dem der vorerwähnten Erker überein; ihre geringen Dimensionen nach Breite und Höhe



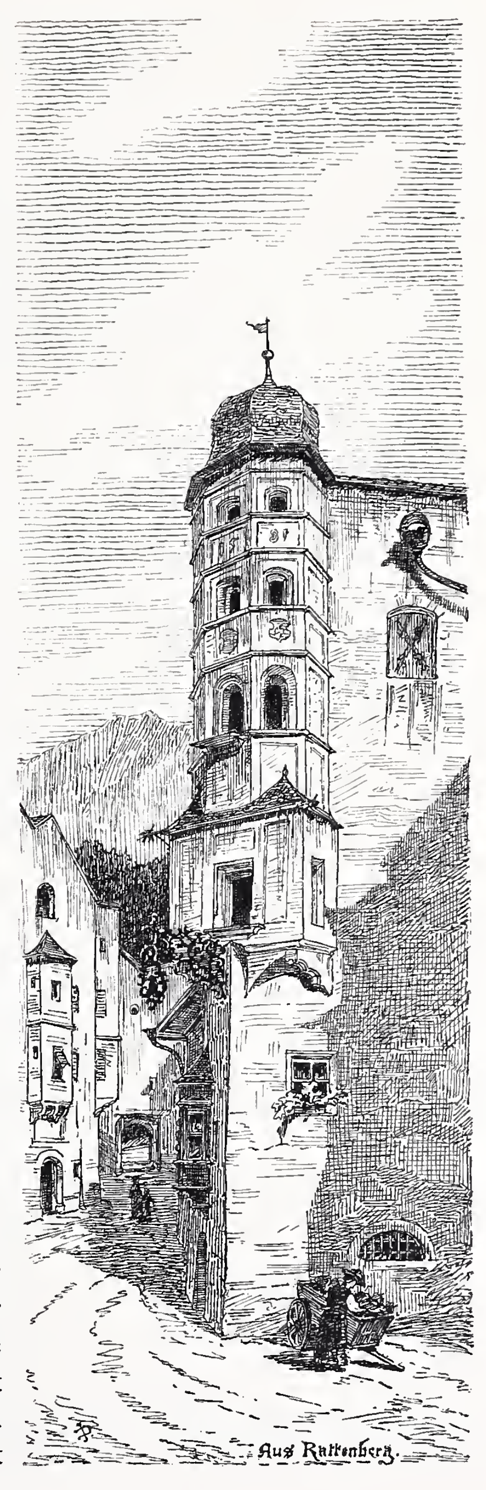
Wohnhaus in Jenbach.

— es sind der Mehrzahl nach eingeschossige Erker —, die unregelmässige Anordnung derselben und das durch die Dreiecksgrundform bedingte schneidige Vortreten der Seitenflächen erhöhen die malerische



Wirkung der mit solchen Ausbauten versehenen Wohnhäuser.

Die Erker an den Gebäude-ecken sind bei den ländlichen Bauten des Oberinnthaler Gebietes in weit geringerer Anzahl vertreten als die Flur-Erker, dagegen häufiger an Bauernhäusern und Adelsansitzen des deutschen Südtirol und im Pusterthale. Ihre Grundform und architektonische Durchbildung ist schon deshalb eine sehr mannigfache, als sie ihrer Bestimmung nach nicht bloss auf ein oder mehrere Obergeschosse ausgedehnt sind, sondern in einzelnen Fällen auch zur Erhellung und Erweiterung der Eckräume im Erdgeschosse errichtet wurden. Die Situirung der hängenden Eck-Erker gab ferner an sich schon Anlass zu den verschiedenartigsten Constructionen ihrer unteren Abschlüsse, beziehungsweise der sie tragenden und stützenden Architekturdetails.



Eck-Erker kommen am Nordtiroler Bauernhause ausser den typischen, in der Giebelfront-Mitte angeordneten Flur-Erkern in der Regel nur an jener Hausecke im Erdgeschosse vor, wo die heizbare „Stube“ gelegen ist. Wenn, wie im Unterinnthaler Typengebiete, nur das Erdgeschoss gemauert und das Obergeschoss aus Blockwänden errichtet ist, so ergibt sich bei der, hier übrigens seltenen Anwendung solcher Eck-Erker an der ebenerdigen Stube eine ganz effectvolle Verbindung mit den im Obergeschosse vorkragenden Holzgallerien. Die Grundrissgestalt

der erdgeschossigen Eck-Erker ist rechtwinkelig oder polygonal, in den meisten Fällen jedoch in solchen Dimensionen angelegt, dass durch dieselben eine erhebliche Vergrösserung der Stuben erreicht wird und der Erkerraum zur Aufnahme des Speisetisches mit Wandbänken geeignet ist. Die hier in Betracht kommende geringe Höhe des Erdgeschosses im Zusammenhange mit der grossen Breitenanlage solcher Erker gibt denselben zumeist ein gedrungenes Aussehen. Der obere Abschluss ist hier conform jenem der hängenden Flur-Erker durch kleine Hohlkehlengesimse und gemauerte Pyramidendächer gebildet, wenn nicht die Bekrönung unmittelbar mit einer im Obergeschosse ausladenden Gallerie verbunden ist. Das Fensterrahmenwerk, einschliesslich der Eck- und Mittelpfosten, ist wie bei allen übrigen Tiroler Bauernhaus-Erkern in Holz ausgeführt.

Zahlreich ist die Anwendung der durch mehrere Stockwerke reichenden Eck-Erker bei Adelsansitzen und Schlossbauten neben den durch alle Geschosse aufgeführten Eckthürmchen zu finden. Ihre Grundform ist gewöhnlich polygonal und in einzelnen Fällen, besonders wenn sie zur Aufnahme von Wendeltreppen dienen, auch kreisförmig.

Die mehrstöckigen Erker an den Hausfronten und Ecken geben den tirolischen Städten durch ihre oft ausserordentlich dicht gedrängte Anordnung und die mannigfaltigen, in den Stilformen ihrer Entstehungszeit gehaltenen Baudetails einen eigenartigen Charakter. Dieser tritt in den älteren Stadttheilen von Innsbruck, Bozen, Meran, Brixen, Bruneck und Sterzing, wo an den Strassenfronten im Erdgeschosse Arcaden (sogenannte „Lauben“) angeordnet sind, noch markanter hervor, da hier die Pfeiler und Bogen, mit den darüber gesetzten Erkern in Verbindung tretend, oft sehr günstige Effecte erzielen.

Zur ausgiebigen Beleuchtung ihrer tieftractigen Räume bedürfen die nach altdeutscher Bauart mit den schmalen Fronten gegen die engen Gassen gestellten Wohnbauten einer grösseren Anzahl von Erkerfenstern ebensowohl wie zur besseren Ventilirung. Sonach sind die Erker der tirolischen Städte augenscheinlich denselben Bedürfnissen entsprungen wie jene der mittelalterlichen Städte des Nordens, doch wird bei ersteren der weiters beabsichtigte Zweck, einen seitlichen Ausblick nach der Strassenrichtung zu ermöglichen, vielfach durch die zu dicht gedrängte Anordnung solcher Ausbauten illusorisch.

Von den fortificatorischen Umwallungen der alten Tiroler Städte ist nur wenig bis auf die neuere Zeit erhalten geblieben, und nur das Städtchen Glurns im Vintschgau besitzt noch einige Thorthürme mit kleinen Wurf-Erkern.

Die architektonisch bemerkenswertesten städtischen Erkerbauten dieses Landes sind durch weit verbreitete Abbildungen allgemein bekannt geworden. Hieher gehört in erster Linie jenes prächtige Juwel mittelalterlicher Erkerarchitektur zu Innsbruck, das seiner aus vergoldeten Kupferplatten bestehenden Eindeckung wegen den Namen „goldenes Dachl" führt. Dieser zweigeschossige Front-Erker, ein Werk, gleich ausgezeichnet durch die vornehme Wirkung seines mit einer Strassenarcade harmonisch verbundenen Aufbaues, wie durch die meisterhafte Ausführung seiner reichen, durch Reliefschmuck belebten spätgothischen Architektur ist am Ende des XV. Jahrhunderts in rothem Marmor erbaut worden und bildete einen Baubestandtheil der ehemaligen fürstlichen Residenz.

Diesem zunächst ist der anno 1524 aus weissem Ratschingser Marmor erbaute Eck-Erker des Rathhauses in Sterzing zu nennen, welcher, wenn auch in einfacheren Formen gothischen Stiles ausgeführt, als ein ganz mustergiltiger Repräsentant solcher Erkerbauten gelten kann.

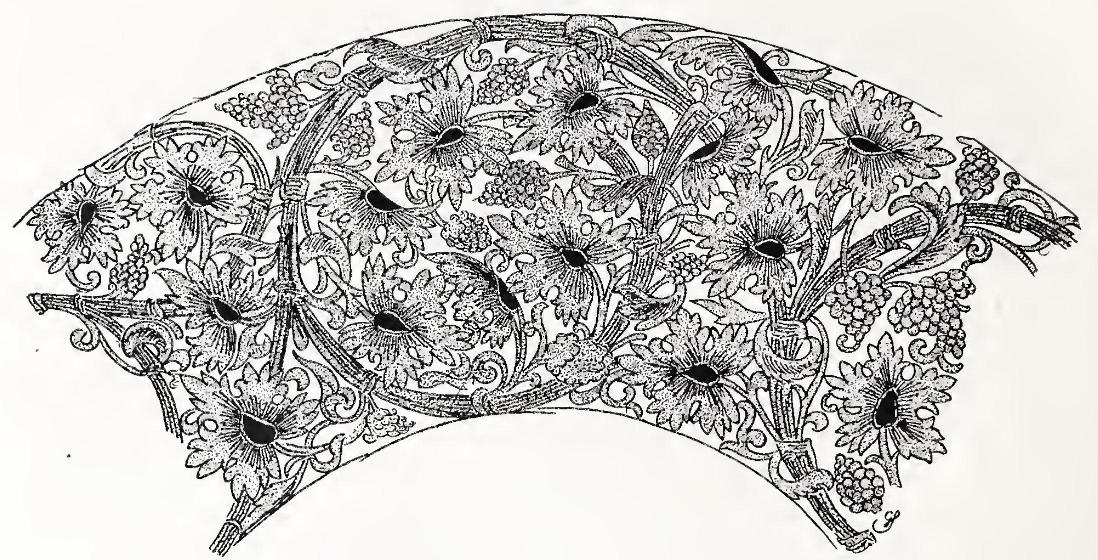
Unter den zahlreichen städtischen Erkern, die in späteren Kunstperioden entstanden sind, übertrifft keiner durch elegante Conception und phantasievollen Reichthum der Details die im Rococostile gezierten Erker des Helbighauses zu Innsbruck.

ALTORIENTALISCHE GLÄSER VON KAREL B. MÁDL-PRAG



IN schönes, wohlgelungenes Werk* habe ich einzuführen und brauche dabei mit seinem Lobe nicht zurückzuhalten. Die Gediegenheit und sorgfältige Ausführung der „Altorientalischen Glasgefässe" haben sich bereits die Gunst der Fachleute und besonders der feineren Amateure erobert. Die getroffene Wahl der in dem Werke vorgeführten Objecte, ihre mustergiltige Darstellung, sowie ihre, allen Ansprüchen gerechte farbige Reproduction fanden allgemeinen Beifall und sicherlich verbinden die grossen Farbendrucktafeln die möglichste

* Altorientalische Glasgefässe. Nach den Original-Aufnahmen des Professors G. Schmoranz im Auftrage und mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht herausgegeben vom k. k. österreichischen Handelsmuseum. Wien Artaria & Co., Imp. fol.



Detail einer Moccheelampe, XIV. Jahrhundert. Collection Captain W. J. Myers, London (2/3 der Originalgrösse)

Treue in der Wiedergabe der Gegenstände mit feiner künstlerischer Nachempfindung, sie sind wahr bis ins kleinste Detail, dabei weich und geschmeidig im Ton und von schöner Gesammthaltung. Die Publication bietet auch mehr als eine schöne Auswahl der besten und charakteristischen arabischen Gläser zum Nutzen unserer Sammlungen und der Kunstindustrie, denn mit ihrem reichlich illustrirten Texte bildet sie eine vollständige Monographie der orientalischen emaillirten Gläser, der prächtigsten Blüte der Glasproduction der mohammedanischen Welt, voll hohen eigenartigen Reizes. Die grosse Kunst ihrer decorativen Ausstattung, ihre feinen Farbenharmonien, ihre Seltenheit und die Schwierigkeit ihres Erwerbens haben sie auch zu höchst begehrenswerten Objecten des europäischen Kunstmarktes gemacht. Die statistische Tabelle zählt etwa 150 bekannte Moscheelampen, Schüsseln, Becher, Flaschen, Kübel und Krüge auf, von denen ein Drittel farbig oder schwarz in dem „Glaswerke“ reproducirt wurde. Bisher wurde noch nie eine solche Anzahl orientalischer Gläser unter einem studirt, und da G. Schmoranz sorgsam ihre Datirung notirte, eine neue, ich glaube die erste, chemische Analyse (von Prof. Dr. F. Linke) bringt, neue historische Notizen mit wissenschaftlicher Beihilfe des Prof. Max von Berchem liefert, kommt er zu ganz neuen, kaum anfechtbaren Schlüssen.

Das älteste datirbare Glas, ein Fläschchen im Besitze des Haky Bey, stammt aus dem Jahre 1217, doch zeigt seine künstlerisch technische Beschaffenheit, so einfach und wenig entwickelt sie auch ist,



Grosse Flasche, um 1300. Collection J. U. Dr. Max Strauss, Wien (1/3 der Originalgrösse)

dass ihm einige Vorstufen vorangehen mussten und G. Schmoranz glaubt diese dort gefunden zu haben, wo die Emaildecoration von den Fayencen auf das Glas übertragen wurde. Aus dem nicht unerklärlichen Umstande, dass in unserem Besitze die schönen und grossen Moscheelampen vorwiegen und beinahe alle in Egypten, speciell in Cairo, erworben worden, haben frühere Autoren deducirt, dass die emaillirten orientalischen Gläser in diesem Lande und in dieser Hauptstadt der arabischen Macht und Kunst entstanden sein müssten, G. Schmoranz zeigt, dass diese Behauptung einer kritischen Überprüfung nicht standhält. Arabische Historiker und Encyclopädisten erwähnen eine Fabrication emaillirter Gläser in Cairo mit keiner Silbe, dagegen werden von ihnen, beispielsweise von Hâfiz Abron, syrische Städte wegen ihrer Glasproduction gerühmt. Es darf auch nicht übersehen werden, dass der ältere europäische Besitz, der von orientalischen Gläsern gerade Objecte profanen Gebrauches enthielt, soweit es sich nachweisen oder mit Wahrscheinlichkeit vermuthen lässt, von Syrien und Palästina gebracht wurde. Der stilistische Charakter der Ornamente mit seinem starken Nachklang der persischen Decoration weist ebenso nach Osten, und da die minutiöse chemische Analyse in der Glasmasse einen bedeutenden, sonst bei der Glasfabrication als schädlich gemiedenen Magnesiumgehalt nachgewiesen hat, dieses Magnesium aus verwittertem Dolomitenkalkstein aber nicht in Egypten, sondern in Syrien vorkommt, Damascus von Al' Umari 1337/38 als grosser Exportplatz von vergoldeten Glaswaren, die nach Irâq, Kleinasien und Egypten gehen, gerühmt wird, ist daraus mit G. Schmoranz zu schliessen, dass der

Sitz der Production in jenen Gegenden, hauptsächlich in Damascus zu suchen ist, wenn sich auch kein specieller Typus Damascener Gläser der Form und Ornamentirung nach nachweisen lässt.

Damascus wird von Timur-Leng 1402 erobert, die besten Kunstarbeiter werden von ihm nach Samarkand geschleppt und dadurch ist wohl das Ende jener Production herbeigeführt worden. Wohl hört die Herstellung der Gläser, von denen das jüngste datirbare zwischen den Jahren 1467 und 1495 entstanden ist, nicht gänzlich auf, aber sie werden immer spärlicher und zugleich derber, flüchtiger, ja schleuderhafter in der Ausführung, und verschwinden im folgenden Jahrhundert gänzlich.

Bei der Auswahl der Reproductionen für die Publication war die äussere Form der Gegenstände ebenso ausschlaggebend wie die verschiedenen Arten und Typen der Farbendecoration, und es dürfte dabei kaum etwas Bezeichnendes und Charakteristisches übergangen worden sein. Die Moscheenlampen sind allerdings in ihrer Gestalt wenig variabel, ihre Bestimmung ist immer die gleiche und so auch die von dem Zwecke bedingte Form. Gerade was schöne Zweckmässigkeit der Form anbelangt, die vorsichtig und künstlerisch klug behandelt und entwickelt wird, leisten die Profangläser wahre Muster und äusserst lehrhafte Objecte, welche das richtige Streben moderner kunstgewerblicher Strömungen, die Form aus dem Zwecke zu entwickeln, kräftig unterstützen können. Das liesse sich z. B. an der abgeplatteten Rückseite der schönen Pilgrimbottles nachweisen, es wäre zu beachten, wie bei den grossen, hohen, schlanken Humpen der Fuss durch einen platten Ring erweitert wird, um dem Glase grössere Stabilität zu geben, wie ihre



Lampe des Mundschenks Qûṣûn, XIV. Jahrhundert. Collection Charles Mannheim, Paris (circa 1/4 der Originalgrösse)

Oberfläche gewellt und gerifft wird, damit sie in der Handfläche leichter zu halten seien, wie ihre Mündung ausbaucht und sich erweitert, damit sie nicht aus der Hand gleiten, wie zu demselben Zwecke an dem dünnen röhrenförmigen Halse der henkellosen Flaschen oben Ringe angemacht werden, wie bei den grossen Kübeln solche Reifen zum bequemen Anfassen des ziemlich schweren Gefässes dienen, wie die flachen Fruchtschalen, die auf den Fussboden und niedrige Tabourette zu stehen kommen, auf Füsse gestellt werden, damit ihr Inhalt der darnach langenden Hand näher liege u. s. w. Die Profilschnitte zeigen auch, dass alle diese Erweiterungen und Ansätze, eigentliche Henkel und Ohren ausgenommen, mit der Gefässform unter Einem hergestellt wurden. Sicherlich fällt auf, dass in dem Decor der Profangläser Musiker, Reiter auf der Jagd und beim Polospiel, kämpfende Vierfüssler, Fischchen und prächtige Vögel nicht selten vorkommen, an den Lampen aber die menschliche Figur und das Thier gänzlich fehlen. Abgesehen davon, dass sich der mohammedanische Orientale bei den Gebrauchsgegenständen weniger an das Verbot der Darstellung lebendiger Wesen hält als bei den Cultusobjecten, wird ihr reichliches Vorkommen an jenen Gläsern die Ansicht des Verfassers von ihrem östlichen Ursprunge wohl unterstützen dürfen, wie auch die stilisirten Wolkenzüge — chinesische Anklänge wie bei den Teppichen — und das bauschige, persisch-syrische Costüm der dargestellten Männer. Geometrische Flechtmuster kommen nur an Profangläsern vor, die Schrift, welche in der arabischen Decoration eine so hervorragende Rolle spielt, und einige



Moscheelampe, XIV. Jahrhundert. Collection Charles Mannheim, Paris (circa 1/3 der Originalgrösse)

Wappen der Besteller oder Eigenthümer sind überall anzutreffen, nur dass die Votiv- oder Besitzerinschriften an den Lampen häufiger angebracht sind als an den Hausgefässen; diese sind auch daher seltener datirbar als jene.

Die verhältnismässig bedeutende Zahl der Lampen und auch ihre Datirbarkeit ermöglichen, den Wachsthum und Niedergang der Emailmalerei viel besser zu verfolgen, als die seltenen Profangläser, wobei jedoch nicht übersehen werden darf, dass ihr Decor in der Regel etwas kräftiger und derber gehalten ist als an Flaschen, Schalen etc.; ihre Wirkung war für grössere Distanzen berechnet. Nicht alle Lampen besitzen jedoch eine gleichmässig reiche, färbige Ornamentirung und nicht alle sind aus dem farblosen, durchsichtigen, jedoch etwas trübschmutzigen oder milchigen Glas. Eine Ausnahme bildet eine leicht gerippte Lampe des Musée national de l'art arabe in Cairo, ohne jede Polychromirung, und andere, die nur eine äusserst spärliche farbige Verzierung haben, eine Lampe in dem Besitze des Captains W. J. Myers in London, deren Glas saftig grün untermalt ist, und eine bei Ch. Mannheim in Paris, deren Glasmasse leuchtend blau ist. Das schüttere Ornament an der letzteren ist in weissen, roth contourirten Linien ausgeführt, an der vorletzten in Gold, mit rothen Umrissen.

Das Gold spielte in der Polychromie der orientalischen Gläser eine weit grössere Rolle als ihr jetziger Zustand dem ersten Blicke verräth. Es wurden nämlich sämmtliche Umrisse des farbigen Decors mit dickem Gold vorgezeichnet, dann mit dünnflüssigem jene Flächen, die nicht mit Emailfarben gedeckt werden sollten, ausgefüllt und ausserdem feine, zierliche, durchbrochene Goldornamente aufgemalt. Leider ist gerade dieser feine Goldauftrag selten vorhanden, er lässt sich meistens nur durch matt gebliebene, kaum deutliche Spuren nachweisen, und diesen ist G. Schmoranz mit besonderer Sorgfalt nachgegangen und hat einige Proben von restaurirten vegetabilen und Flechtornamenten, die ursprünglich in Gold ausgeführt waren, gebracht. Sonderbarerweise haben die arabischen Decorateure diese delicaten Muster mit rothen, flüchtig hingestrichenen Linien hervorzuheben gesucht, ohne dabei die Form des Goldornamentes besonders zu beachten.

Die Form der Lampen wiederholt nur zwei Typen, dagegen ist aber die Eintheilung ihrer Decoration, wovon das „Glaswerk" schöne Beispiele bringt, um so mannigfaltiger. Einmal bedeckt einheitliches Blätterornament ganz gleichmässig den Körper, das anderemal sind die Ornamente reihenweise, friesartig angeordnet. Kreisrunde Medail-



Vase, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck (circa 3/5 der Originalgrösse)

lons oder in Ostereiform, oft mannigfaltig ausgezackt, unterbrechen diese horizontalen Streifen in regelmässiger Ordnung, wobei sich ihre Reihe nach den sechs Henkeln richtet. Koransprüche, Votivinschriften und Wappen bilden den einen, vegetabiles Ornament den zweiten Theil der Decoration. Starke rothe Conturen umschreiben ihre Umrisse, die mit dickem Email oder Gold ausgefüllt wurden. Die Emailleure kommen mit sechs Farben aus, wobei Blau — und zwar aus Lapis lazuli, was für diese Gläser äusserst charakteristisch —

Roth und Weiss den Grundaccord zu bilden pflegen. Und noch Eines ist zu beachten: der farbige Decor hebt sich immer vom Goldgrunde ab; das Goldornament sitzt immer auf nacktem Glas.

Becher, Privatbesitz

Ich muss hier meine Anzeige abbrechen. Aber selbst diese flüchtigen Andeutungen sind wohl imstande, die Reichhaltigkeit und den bedeutenden Wert des in dem „Glaswerke“ gebotenen Materiales vorzuzeigen, dessen bildlicher und textlicher Inhalt eine breite, reiche und solide Grundlage zu weiteren Studien und Darstellungen der Production orientalischer Emailgläser bilden wird. Das k. k. Handelsmuseum hat sich, wie schon vordem, auch diesmal als ein glücklicher Herausgeber erwiesen. Der farbenfrohe und formenreiche Orient lieferte ihm das Material zu den Publicationen der keramischen Objecte und des monumentalen Teppichwerkes. Die erste musste sich mit einfachem Lichtdruck begnügen, die zweite zog die Handcolorirung zu Hilfe, bei dem Glaswerke wurde direct zum Farbendrucke gegriffen. Die grosse Sorgfalt und keine Mühe scheuende Arbeit hat aber auch ein Werk zustande gebracht, das zugleich die jetzige Höhe der Reproductionskunst bezeichnet.

KLEINE NACHRICHTEN

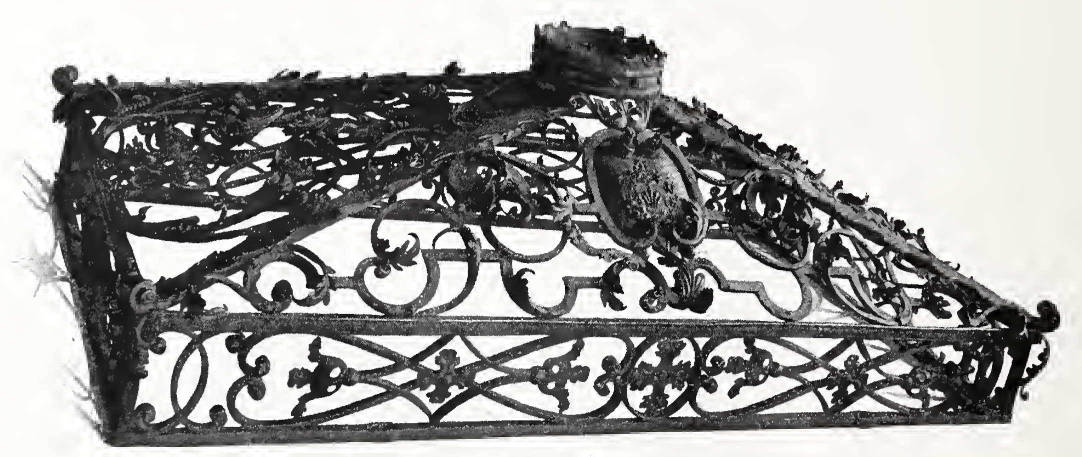
ZUR GESCHICHTE DER JAPANISCHEN TÖPFERKUNST. Im XIV. Bande (1897) des „Jahrbuches der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten" hat Dr. Justus Brinckmann unter dem Titel „Kenzan, Beiträge zur Geschichte der japanischen Töpferkunst" eine ausführliche Studie veröffentlicht, welche sich durch ihren reichen Anregungsgehalt auszeichnet und in mehr als einer Hinsicht Beachtung verdient. Kenzan war ein japanischer Töpfer, der in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts wirkte, und dessen zahlreiche und mannigfaltige, meist mit seinem Namen bezeichnete Kunsterzeugnisse zu einem grossen Theil, Dank der Bemühungen des Verfassers dieser Schrift, im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe haben vereinigt werden können. Nimmt der Künstler auch nicht eine so hervorragende Stellung innerhalb der japanischen Kunstentwicklung ein, wie sein älterer Bruder Korin, der als Lackmaler und Zeichner durch die aussergewöhnliche Kraft und Kühnheit seiner Entwürfe glänzte, so ist er umsomehr geeignet, als Vertreter der Bestrebungen, die die japanische Kunst während dieser ihrer letzten Blütezeit überhaupt verfolgte, betrachtet zu werden. Dass einem japanischen Künstler die Ehre einer Monographie, und zwar von deutscher Seite zutheil wird — bisher waren nur ein paar Maler, Hokusai und Utamaro, in solcher Weise und zwar durch Franzosen und Engländer ausgezeichnet worden —, ist bezeichnend für die Wertschätzung, deren sich bei uns — wiederum in erster Linie Dank den Bemühungen Brinckmanns — die Kunst des fernen Ostens zu erfreuen beginnt. Die Zeit, da man für die buntbemalten feinen Satsuma-Fayencen, für die so überaus scharfen modernen Cloisonné-Emails, für die gewöhnlichen Lackmalereien und die zierlich glatten Schnitzereien der Japaner über Gebür schwärmte, dürfte freilich ihrem Ende entgegengehen. Für das aber, was die japanische Kunst nicht als Marktware — eine solche wurde stets nur für den europäischen Bedarf hergestellt — sondern an selbständigen künstlerischen Leistungen hervorgebracht hat, steigert sich stetig unser Verständnis.

In den Arbeiten Kenzans tritt nun besonders deutlich hervor, wie der japanische Künstler stets von dem wirklichen Bedürfnis ausgeht, vor allem darnach trachtet, den Gebrauchsgegenstand zweckmässig zu gestalten und ihm dann diejenige künstlerische Form und Ausschmückung verleiht, die dem Zweck angemessen ist und der Eingebung seiner augenblicklichen Laune entspricht. Blosse Zierstücke kennt er gar nicht. Die Stücke, die Kenzan arbeitete, meist nur kleinen Umfanges, aber in jedem einzelnen Fall ganz individuell durchgebildet, waren zum grössten Theil für jene Theeceremonien bestimmt, die von dem gebildeten Japaner ein paarmal jährlich im Kreise einer kleinen Schaar ästhetisch und litterarisch gebildeter Freunde abgehalten zu werden pflegten und in denen die einzelnen hiefür verwendeten Geräthe bald wegen ihrer historischen Bedeutung, bald wegen ihres eigenartigen Kunstwertes den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und der Unterhaltung zu bilden pflegten. Bald handelte es sich dabei um eine Schale von vertiefter Form, woraus der Thee getrunken wurde, bald um eine cylindrische kleine Dose zur Aufbewahrung des Theepulvers, bald um ein flache Dose für das Räucherwerk, die der Künstler aus sorgfältig ausgewähltem, ja nicht zu feinem Thon formte, mit einer leicht hingeworfenen, sei es derb, sei es zart behandelten Malerei ornamentalen oder landschaftlichen Inhaltes zierte, die stets

irgend eine sinnvolle Beziehung auf die Jahreszeit, auf das Glück, auf langes Leben und dergleichen aufwies und nicht selten durch Verse erläutert wurde. Eine ganze Reihe solcher Gefässe ist in vortrefflichen Abbildungen nach den Zeichnungen W. Weimars wiedergegeben; zwei besonders hervorragende Stücke aber in unübertrefflichen Farbenholzschnitten ganz neuer Art, die Fräulein Henriette Hahn mit feinem künstlerischen Empfinden genau nach dem Muster der Japaner selbst in Schnitt und Druck hergestellt hat.

So tritt denn dieses Werk in dem ihm angemessenen künstlerischen Gewande auf, als eine vortreffliche Einführung in das wahre Wesen japanischer Kunst. Die Nutzanwendung aber auf unsere eigene Zeit und unser eigenes unter so grossen Schwierigkeiten sich zu neuer Blüte emporringendes Kunstgewerbe zieht der Verfasser in folgenden Schlussbetrachtungen: „Je mehr unser Verständnis sich vertiefen wird für die in der bildenden Kunst Japans lebendigen Überlieferungen, für ihren innigen Zusammenhang mit der dichtenden Kunst, für den engen Anschluss ihrer Werke an die Anforderungen des Lebens, für den der Überladung abholden Geist der alten Meister, die den ästhetischen Genuss in der künstlerischen Ausgestaltung eines einfachen Motives zu gewähren strebten, desto sicherer werden die gedankenleeren und geschmacklosen Nachahmungen japanischer Vorwürfe aus unserem Kunsthandwerk verschwinden, desto fruchtbringender aber wird auch das Studium japanischen Kunstschaffens sich unserem eigenen Kunstschaffen erweisen. . . . . Unsere immer noch vorwiegend von dem wohlverdienten Ruhm des XVIII. Jahrhunderts zehrende officielle keramische Kunst wird gut thun, an ihre Leistungen einen anderen Masstab anzulegen, als sie bisher zu thun gewöhnt war, wenn ihr Ansehen von heute nicht dauernd verdunkelt werden soll von dem Lichte, das ausstrahlt von den keramischen Leistungen anderer Länder, die früher als Deutschland ihre Augen für das geöffnet haben, was Japans keramische Kunst uns lehren kann.“

W. v. Seidlitz.



Gruftgitter aus Schmiede-Eisen im Österreichischen Museum

MITTHEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

GRUFTGITTER AUS SCHMIEDE-EISEN. Zu den schönsten Arbeiten aus Schmiede-Eisen, welche das Österreichische Museum besitzt, gehört ein deutsches Gruftgitter aus dem XVII. Jahrhundert. Auf einem oblongen Unterbaue von 21·5 Centimeter Höhe, 89 Centimeter Breite, 170·5 Centimeter Länge, erhebt sich das Gitter unter einem Winkel von circa 30° pyramidal ansteigend, oben mit einem Kronreifen verziert. Die Arbeit ist durchbrochen und aufs Reichste mit Rankenornamenten versehen. An den beiden Langseiten befindet sich je ein Wappen.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat Juli 1898 von 3333, die Bibliothek von 968 Personen besucht.

LITTERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. AESTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BAES, E. La nature et l'art. (Fédération artistique, 28/29.)

BAHR, H. Der englische Stil. (Ver Sacrum, 7.)

BERLING, K. Kunstgewerbliche Stilproben, e. Leitfaden z. Unterscheidung d. Kunst-Stile. Mit 240 Abbildgn. Hrsg. v. d. Direct. der königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden Lex. 8. 24 S. Leipzig, Hiersemann. M. 2.

BLINKENBERG, Ch. Epidaurische Weihgeschenke. (Mittheil. d. k. d. archäol. Inst. Ath. Abth. XXIII, 1.)

BRANDT, Gust. Hans Gudewerdt. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins. gr. 4° VIII, 80 S. m. Abbildgn. u. 19 Lichtdr.-Taf. Leipzig, E. A. Seemann. M. 16.

BRUNN'S Heinr. Kleine Schriften, gesamm. v. Hermann Brunn u. Heinr. Bulle. 1. Bd. Römische Denkm. Altital. u. etrusk. Denkm. m. Abbildng. gr. 8°, XIII, 277 S. Leipzig, Teubner. M. 10.

DOBBERT, Ed. Zur Geschichte der altchristlichen und der frühbyzantinischen Kunst. (Repertorium für Kunstwissenschaft XXI, 1.)

DUNANT, E. Antiquités découvertes à St. Pierre. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumsk. 1898, 1.)

ELLENBERGER, W., H. Baum u. Herm. Dittrich, Handbuch der Anatomie der Thiere für Künstler. 1. Lfg. qu. gr. 4°, 8 Lichtdr.-Taf. m. Erklärungen. IV, 18 S. Leipzig. Dieterich. M. 9.

Fachschulen, Keramische, in Russland. (Central-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 447.)

Fachlehranstalten, Unsere, in Österreich. (Central-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 447.)

Fachschulen, Unsere, in Österreich. [Berichtigung des H. Reinh. Seidel.] (Central-Bl. für Glas-Ind. u. Keramik, 449.)

FLEINER, Alb. Ein Wort über volksthümliche Kunst. Ansprache. 8°, 44 S. Zürich, K. Henckell & Cie. 60 Pfg.

FRANTZ, H. The Guérin School of Art. (Teh Magazine of Art, Juli.)

FRED, W. John Ruskin. (Allgem. Zeitung, Beilage Nr. 116.)

FUCHS, G. Frankfurter Künstler. (Deutsche Kunst u. Decoration, 10.)

GEFFROY, G. Causérie sur le style, la tradition et la nature. (Revue des arts décoratifs, 7.)

GONSE, Louis. L'art japonais et son influence sur le gout Européen. (Revue des Arts déc. 4.)

Hauskunst und Dilettantismus. (Volkswohl, 23.)

HYMANS, H. Une phase de l'histoire de l'art en Chine. (Acad. royale d'arch. de Belgique, 2.)

JAECK, E. Zur Entwickelung der neuen Richtung. (Deutsche Teppich- und Möbelstoffzeitg., 13.)

Kunstschatz, Der. Alte u. neue Motive f. d. Kunstgewerbe, die Malerei u. Sculptur. Gesammelt u. hersg. v. M. Gerlach. 1. Bd. 6 Hfte. gr. Fol. 1. Hft. 8 Taf. in Buch- u. Lichtdr. Wien, Gerlach & Schenk.

LICHTWARK. Der Dilettantismus, Die neue Volkskunst. (Ver Sacrum, 7.)

LIMPRECHT, C. Der Ursprung der Gothik u. der altgermanische Kunstcharakter. 8°, 41 S. Elberfeld, Selbstverlag. M. 1.

LYONGRÜN, A. Der moderne Stil. (Eine Sammlg. naturalist. Motive.) Bearb. m. Rücksicht auf d. prakt. Verwendg. im Kunstgewerbe. 21 Bl. im Farbendr. nebst einer Einführg. in das Wesen der modernen Kunstrichtg. gr. Fol. 2 S. Leipzig, Voigt. M. 30.

MAU, A. Ausgrabungen von Pompeji. (Mittheil. d. k. deutschen archäol. Inst. Röm. Abth. XIII. S. 3.)

MIGEON, Gaston. L'Art du XVIIIe siècle français au Musée du Louvre. (Gazette des beaux arts, Juin.)

MUNCK, E. de. Le style moderne. (Revue graphique belge, 12.)

NEF, W. Die Ästhetik als Wissenschaft der anschaulichen Erkenntnis. Ein Vorschlag üb. den Gegenstand, die Methoden u. Ziele e. exact. wissenschaftl. Ästhetik. gr. 8, 52 S. Leipzig, Haacke. M. 1.

VALABREGUE, A. Les arts de la femme. (Revue des arts décoratifs, 7.)

WHITLEY, W. T. The Arts and Industries of To-day. (The Art-Journal, July.)

ω. Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk. (Decorative Kunst, 10.)

II. ARCHITEKTUR. SCULPTUR

ADELMANN, K. Über Riemenschneider. Eine vorläufige Mittheil. gr. 8°. 23 S. Würzburg, E. Bauer. 80 Pfg.

L'Architecture du vieil Anvers. Bruxelles, E. Lyon-Claesen. Album de 20 pl. en héliogr. Fol. 20 Fr.

Architekturwelt, Berliner. Zeitschr. f. Baukunst, Plastik u. Kunstgewerbe d. Gegenwart. 1. Jhrg. Mai 1898 — April 1899. 12 Hfte. hoch 4° 1. Hft. 32 S. m. Abbildgn. u. 5 Taf. Berlin, E. Wasmuth. M. 20.

BLANCHET, A. Sculptures exécutées par Pierre Biard au château du Louvre, en 1602. (Bulletin de la Société de l'hist. de Paris, 2.)

BRAUN, J. Der romanische Taufstein der Pfarrkirche zu Neuenkirchen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 3.)

BRICON, E. Frémiet. (Gazette des Beaux-Arts, Juin.)

COLLIGNON, M. La Polychromie dans la sculpture grecque. In-18, 105 pages. Paris, Leroux. 5 fr. Petite Bibliothèque d'art et d'archéol.

ÉNAULD, Louis, Le nouveau Muséum du Jardin des plantes. (Revue des arts décoratifs, 6.)

GODRON, R. Elemente der architekton. Formenlehre u. die vier Säulenordnungen in d. Entwicklg. d. Renaissance. gr. Fol. 20 farb. Taf. m. eingedr. u. 2 Bl. Text. München, Callwey. M. 10.

GUIBERT, L. Les Sépultures de l'abbaye de Saint-Martin-lès-Limoges et la Crosse de l'archevêque Geoffroy. In-8°, 16 p. Limoges, Ducourtieux.

HEYER, Rich. Alt-Hildesheim. Bemerkenswerte Gebäude u. Einzelmotive in Photogravuren u. Chromolithographien nach Aquarellen. 1. Sammlg. gr. Fol. 6 Photograv. u. 4 Farbdr. m. 2 S. Text. Wolfenbüttel, J. Zwissler M. 20.

HUISH, M. B. Tanagra Terra-cottas. (The Studio, July.)

KUTZBACH, F. Alte Häuser in Trier. A. Romanische Zeit, B. Gothik (Trierisches Archiv, 1. Hft.)

LAMBIN, E. Chapiteaux du XIIe siècle. (L'art pour tous, avril.)

LAMBIN, E. La Flore des grandes cathédrales de France. In-8°, 72 p. avec. grav. Paris, impr. Colombier; 4, boulevard Poissonière. Biblioth. de la Semaine des constructeurs.

LEPRIEUR, Paul. La sculpture décorative aux Salons. (Art et Décoration, Juin.)

LINDNER, A. Ein Fund romanischer Sculpturen auf dem Lohnhofe zu Basel. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumsk. 1898. 1.)

MATTHAEI, A. Hans Brüggemann. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. IX, 9.)

MOIGNON, E. Note sur une statuette en bois. In-8°, 10 p. Chalons-sur-Marne, Martin frères.

OLLENDORFF, O. Der Laokoon und Michelangelos gefesselter Sklave. (Repertorium f. Kunstwissenschaft XXI, 2.)

PERCIER u. FONTAINE. Römische Villen u. Parkanlagen nach Maisons de plaisance de Rome et de ses environs. Von neuem hrsg. u. textlich auf Grund der neueren Forschngn. bearb. v. D. Joseph, gr. 4°, 76 Taf. m. 28 S. illustr. Text. Berlin, B. Hessling. M. 36.

QUENTIN, Ch. Rodin. (The Art Journal, July.)

Redecoration, The, of the roman catholic church of. St. Alexander, Boole by Mrs. A. G. White & Sons. (The Journal of Decorative Art, June.)

REINACH, S. Statues antiques des musées de Compiègne et de Nevers. In-8°, 8 p. et planches. Paris, Leroux. Extr. de la Revue archéol.

REINACH, S. La statue de Théodoridas et la Vénus de Milo. (La Chronique des arts, 25.)

ROCCHI, E. Castel del Monte. (L'Arte, III-V.)

SCHAEFER, K. Die Grabmäler des Markgrafen von Baden in der Schlosskirche zu Pforzheim. (Mittheil. aus dem german. Nationalmus., 1898, p. 36.)

SCHRÖDER, A. Geschichte des Domkreuzganges in Augsburg. (Zeitschr. d. hist. Vereins f. Schwaben u. Neuburg, 24. Jahrg.)

SCHRÖDER, A. Quellen zur Baugeschichte des Augsburger Domes. in der gothischen Stilperiode. (Zeitschr. d. hist. Vereins f. Schwaben u. Neuburg, 24. Jahrg.)

SPIERS, R. Ph. Art and Architecture in Modern Opera-Houses and Theatres. (The Magazine of Art, July.)

WEBER. Die Entwickelung des Putto in der Plastik der Frührenaissance. Mit 8 Taf. in Lichtdr. gr. 8°, V, 129. S. Heidelberg, C. Winter. M. 5.

III. MALEREI. LACKMALER. GLASMALEREI. MOSAIK

BLOCHET, E. Inventaire et description des miniatures des mss. orient. conservés à la Bibl. nation. (Revue des Bibliothèques, Janv. Févr.)

BOURDERY, L. Les Peintures de la crypte de la cathédrale de Limoges (XIIe siècle). In-8°, 8 p. et planches. Limoges, Ducourtieux.

Decorations, Some New, by Gerald Moira and F. Lynn Jenkins. (The Studio, June.)

DÜLBERG, F. Lucas von Leyden als Illustrator. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXI. 1.)

EDEL, E. u. C. SCHNEBEL. Die Staffage. Motive f. Architekten, Lithographen, Zeichner u. Dilettanten, qu. gr. 4°, 60 Taf. Berlin, Kanter u. Mohr. M. 20.

FÖRSTE, G. Moderne Ornamente f. Zimmermaler. gr. 4°, 20 Taf. Leipzig, Justel & Göttel. M. 7·50.

FORTUNATUS. Ein monumentales Rundgemälde. (Die Kunsthalle, 18.)

LANZ, F. G. Die Cassette der Kurfürstin Maria Antonia von Sachsen. (Monatsbl. d. Alterthumsver. zu Wien, 5.)

MARSHALL, H. Friedrich Gesellschap. (Deutsche Kunst, 17.)

MEISSNER, F. H. Herm. Prell u. die moderne Monumentalmalerei. (Die Kunsthalle, 17.)

MÜNZ, Eug. Vittore Pisanello of Verona. (The Art Journal, July.)

NYARI, A. Karl Lotz. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. IX, 10.)

RUBBIANI, A. COLLAMARINI, E. e CASANOVA, A. Progetto di dipintura murale della basilica di s. Antonio in Padova, secondo stile del secolo XIV—XV. Bologna, N. Zanichelli 4°, p. 28. L. 3. —

SOUTER, G. The international Society of Painters, Sculptors, and gravers. (The Studio, July.)

SCHNEIDERS, Chr. Ornamentale Grisaillefenster in der Abteikirche zu Altenberg. (Zeitschr. f. christliche Kunst, 2.)

SIVERS, C. K. von. Etudes de fleurs, 4 pl. en chromolithogr. Bruxelles, Dietrich et Cie. Fol. Fr. 20.

Studies by Sir E. Buthe-Jones. (The Studio, June.)

THUASNE, L. Franç. Fouquet et les miniatures de la Cité de Dieu de s. Augustin. (Revue des Bibliothèques. Janv. Fevr.)

VALLANCE, A. Coloured Windows. (The Magazine of Art, June.)

WASMUTH, Ernst. Neue Malereien. 1. Folge. Samlg. prakt. Vorbilder f. die Werkstatt u. Schule, ausgeführt v. hervorrag. Meistern unserer Tage, hersg. v. W. (In 10 Lfg.) 1. Lfg. gr. Fol. 8 Taf. in Farben- und Lichtdr. m. 1 Bl. Text. Berlin, E. Wasmuth, M. 10.

WINGENROTH, M. Zwei oberrheinische Glasgemälde aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. (Mittheil. aus dem german. Nationalmus. 1898, p. 44.)

Work, The, of Mr. Selwyn Image. (The Studio, June.)

ω. Farbige Glasfenster. (Decorative Kunst, 10.)

IV. TEXTILE KUNST. COSTUME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDER-ARBEITEN

AMADOR DE LOS RIOS, R. Costumbres musulmanas. (La España moderna, 112.)

Art for the Needle. (The House, July.)

BRIQUET, C. M. Les Anciennes Papeteries du duché de Bar et quelques filigranes barrois de la seconde moitié du XVe siècle. In-8°, 28 p. avec grav. Besançon, imp. Jacquin. Extr. du Bibliographe moderne.

The Choice of Wall Papers. (The House, July.)

DAY, Lewis F. Modernity in Bookbinding. (The Art Journal, July.)

FOERSTER, Aug. Französische Wandteppiche aus dem Mittelalter. (Deutsche Teppich u. Möbelstoff-Zeit., 11.)

K. Hermann Obrist. (Decorative Kunst, 10.)

LENOIR, G. Fel., Die Tapezier- u. Decorationskunst. Theoret. u. prakt. Abhandlgn. gr. Fol. 80 lith. Taf. m. IV, 62 S. illustr. Text. Berlin, B. Hessling. M. 40.

Lessons in Leather Work. (The House, July.)

LIPPERHEIDE, Frieda. Das Spitzenklöppeln. Nachgelassenes Werk (In 6 Lfgn. hoch 4°, 12 u. 8 S. m. Abbildgn. Berlin, Fr. Lipperheide. 75 Pfg.

Londoner Tapeten-Neuheiten. (Tapeten-Zeit., 12.)

MIREAUX. Tentures pratiques. In-4°, 37 p. avec 9 planches et 2 feuilles de coupe. Paris, l'auteur, 170, rue du Faubourg-Saint-Antoine. 15 Fr.

P. J. Scherrebek. (Kunstgewerbebl. N. F. IX, 9.)

PIXIS, Th. Wie ein Künstlerfest gemacht wird. (Kunst und Handwerk, 8.)

SAINT-ANDRÉ DE LIGNEREUX. Le Cuir d'art français et son enseignement, conférence fait au musée de l'Union centrale des arts décoratifs. In-8°, 27 p. Paris, imp. P. Dupont.

Spitzenindustrie, Die, von Calais. (Das Handels-Museum. 22.)

Teppich-Industrie, Die, Serbiens. (Deutsche Teppich- u. Möbelstoff-Zeit., 10.)

VENTURI, A. Il „Pontificale“ di Antonio da Monza nella Biblioteca Vaticana. (L'Arte, III—V.)

WILPERT, G. Un capitolo di storia del vestiario. (L'Arte, III—V.)

W. L. Neuheiten in englischen Möbelstoffen. (Deutsche Teppich- u. Möbelstoff-Zeit., 14.)

W. P. Pariser Neuheiten in Möbelstoffen. (Deutsche Teppich- u. Möbelstoff-Zeit., 10.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

BALDRY, A. L. The Future of Wood-Engraving. (The Studio, June.)

EHRENBERG, H. Jakob Binck. (Repertorium für Kunstwissenschaft XXI, 1.)

Etchings in Colour. (The Studio, June.)

FRIES, F. Hans Thoma. (Deutsche Kunst und Decoration, 10.)

FUCHS, Ed. 1848 in der Karikatur. Imp. 4°. 28 S. m. Abbildg. u. 16 Taf. München, M. Ernst. M. 2.50.

HAEBLER, KONR. *Zur* Druckergeschichte Spaniens. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, April, Mai.)

HAHN, E. Kupferstecher Carl Arnold Gonzenbach (Lebensabriss — Briefe — Werke.) Jahresbericht des Präsidenten u. des Conservators üb. die Thätigkeit des Kunstvereins St. Gallen in den Jahren 1896 u. 1897. Mit 3 Kunstbeilg. gr. 4°. 55 S. St. Gallen Fehr. M. 2.40.

HAMPE, Th. Johann Neudörfer d. ä. (1497 bis 1563.) (Bayer. Gewerbezeit., 5.)

MALKOWSKY, G. Max Klinger als Radierer. (Deutsche Kunst, 18.)

MÜNTZ, E. La bibliothèque de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture (1648—1793). (Mémoires de la Soc. de l'hist. de Paris, XXIV.)

MUNCK, E. de. Les arts graphiques en Belgique. (Revue graphique belge, 12.)

RÉE, P. J. Künstlerische Briefköpfe. (Bayerische Gewerbezeit., 5.)

RONDOT, N. Graveurs sur bois à Lyon au XVIe siècle. In-8°, 115 p. et planche. Paris, Rapilly.

SCHÄFER, K. Kunst im Buchdruck. (Mitth. d. Gewerbemuseums zu Bremen, 6.)

WEALE, W. H. J. Jean de Breton, prototypographe franç. (Revue des Bibliothèques, Janv. Fevr.)

WITKOWSKI, G. Chodowieckis Werther-Bilder. (Zeitschr. f. Bücherfreunde, 4.)

VI. GLAS. KERAMIK

B—DT. Glas und Porzellan. Der Niedergang zweier altösterreichischer Industriezweige. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 447.)

BRÜNING, A. Moderne Kunsttöpfereien auf der Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Kunst u. Handwerk, 9.)

Die Fabriken der Nordischen Glasindustrie-Gesellschaft in Kalischtschi. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 449.)

G. Töpfereien von Schmuz-Baudiss in München. (Kunst u. Handwerk, 9.)

GALLÉ, E. Mes envois au Salon. (Revue des arts décoratifs, 6.)

GRAEF, B. Die Zeit der Kodrosschale. (Jahrb. d. k. d. archäol. Inst. 2.)

Keramik, Moderne. (Kunstgewerbebl. N. F. IX, 9.)

MARSCHALL, H. Bayerische Porzellane. (Deutsche Kunst 18.)

MILANI, L. A. Due contrib. alla storia della ceramica e dell' arte plastica dell' Ital. antica. (Atene e Roma, Mai, Juni.)

MOLINIER, E. Les arts du feu. (Art et Décoration, Juin.)

PERNICE, E. Römische Wage aus Chiusi. (Jahrb. d. k. d. archäol. Inst., 2.)

PETRIK, L. Batizer Geschirre. (In magyarischer Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, 6—7.)

The Treatment of Window Boxes. (The House, July.)

WINTER, F. Iliupersis auf einem Thonbecher im Antiquarium zu Berlin. (Jahrb. d. k. d. archäol. Inst. 2.)

ZAHN, R. Vasenscherben aus Klazomenai. (Mittheil. d. k. d. archäol. Inst.; Ath. Abth. XXIII, 1.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

BALDRY, A. L. The Decorations of London Clubs. (The Art Journal, July.)

BERLEPSCH, H. E. v. Xylektypom. (Kunst u. Handwerk, 9.)

BREDT, E. W. Die Wohnstätte eines Maler-Fürsten als Vorbild für Jedermanns Heim. (Illustr. kunstgew. Zeitschr. f. Innen-Decoration, Juli.)

Chairs. Two Ecclesiastical (The House, June.)

CHATELAIN, Ch. Inventaire du mobilier du chateau de Valangin, en 1586. (Musée neuchâtelois, 4, 5.)

DAY, Lewis F. Home Arts at the Albert Hall. (The Art Journal, July.)

DILKE. Le Boudoir de la Marquise de Serilly au Musée de South Kensington 1. art. (Gazette des beaux arts, Juillet.)

DIMIER, L. Les Logis royaux au palais de Fontainebleau, de François Ier à Charles IX. In-8°, 43 p. Fontainebleau, imp. Bourges. Extr. des Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais.

Furniture Some at the Salon of 1898. (The House, July.)

Home Arts and Industries „At" The—. (The House, July.)

KIENDL, M. Formenkreis der Möbelschreinerei vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Ein Lehrmittel f. gewerbl. Fach- u. Fortbildungsschulen, zur Einführg. in das Möbelzeichnen, sowie zum Selbstunterricht. gr. Fol. 24 Farbendr. m. 1 Bl. Text. München, Piloty u. Loehle. M. 25.

LUTHMER, F. Die Holzarten in der Innendecoration. (Verhandl. des Vereines für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin, 8.)

Möbel und Zimmereinrichtungen der Gegenwart. Eine Samlg. von Möbeln, Decorationen und Wohnräumen in allen Stilarten. (In 10 Lfgn.) 1 Lfg. gr. Fol., 10 Lichtdr.-Taf. m. 3 Bl. Text. Berlin, Wasmuth. M. 10.

„My Lady's Chair“ at Corby Castle. (The House, June.)

SCOTT, H. Baillie. Some Furniture for the New Palace, Darmstadt. (The Studio, July.)

Sécretaire, An interesting old. (The Cabinet Maker, July.)

Tarsia, with New Desings. (The House, July.)

YONGE, CH. F. Rood Screens in England. (The Magazine of Art, June.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

AURIOL, A. Les Grilles de l'église des Chartreux, à Toulouse. In-8°, 12 p. avec fig. Toulouse, imp. Chauvin et fils.

BOEHEIM, W. Die Darstellung eines Reiters im alten deutschen Gestech. (Zeitschr. f. hist. Waffenkunde, 7.)

BOEHEIM, W. Die Waffe und ihre einstige Bedeutung im Welthandel. (Zeitschr. f. hist. Waffenkunde, 7.)

Die Pforzheimer Schmuckwarenindustrie 1897. (Das Handels-Museum, 24.)

DONNET, F. Les cloches chez nos pères. (Annales de l'Academie royale d'arch. de Belgique, 1.)

G. Tafelgeräth aus Zinn. (Kunst und Handwerk, 8.)

PARIS, P. Bronzes espagnoles de style gréco-asiatique. In-8°, 12 p. avec Fig. Paris, Leroux. Extr. de la revue archéol.

REIMER. Die Entwickelung der Geschützrohre und ihre Beziehungen zum Kunstgewerbe. (Verhandl. des Vereines für deutsches Kunstgewerbe zu Berlin, 8.)

ROBINSON, F. S. Arms and Armour at Windsor Castle. (The Magazine of Art, July.)

SCHLIE, F. Die Bronze-Fürsten von St. Marien in Wismar, vom Dom zu Schwerin und von der St. Jacobs- und Dionysiuskirche in Gadebusch. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 3.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDE-KUNST

BAMPS, C. et A. BEQUET. Découverte de bijoux carlovingiens à Hasselt. (Annales de l'Académie royale d'arch. de Belgique, 1.)

DIMIER, L. Benvenuto Cellini à la cour de France. Recherches nouvelles. In-8°, 49 p. Paris, Leroux.

DISTEL, Th. Aus Albrecht Dürers Goldschmiedzeit. (Velhagen u. Klasings Monatshefte, 11.)

DISTEL, F. Der Jókai-Pokal. (In magyar. Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, 6—7.)

FRANTZ, H. Lucien Falize. (The Magazine of Art, June.)

PFEIFER, H. Der siebenarmige Leuchter im Dome zu Braunschweig. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 2.)

SCHNÜTGEN. Die alte Abbildung des Reliquienkreuzes im „Halleschen Domschatz“ und das Original im Nationalmuseum zu Stockholm. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 3.)

SZENDREI, J. Ungarische Silberarbeit aus dem XVIII. Jahrhundert. (In magyar. Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, 6—7.)

Tudor Silver Cups, Two. (The House, June.)

VEVER, Henry. Les bijoux aux Salons de 1898. (Art et Décoration, Juin.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

BAHRFELDT, E. Medaille auf Christoph Freih. von Schellendorf und dessen Gemahlin Elisabeth Constantia. (Numismatische Zeitschr. XXX. S. 31.)

BOJANOWSKI, P. v. u. C. RULAND. 140 Jahre weimarischer Geschichte in Medaillen u. Medaillons 1756—1896. M. e. Titelbild u. 7 Taf. (Aus „Festschrift zum 80. Geburtstag Sr. königl. Hoh. des Grossherzogs Carl Alex. v. Sachsen“.) Imp. 4°. 45 S. Weimar, H. Böhlans Nachf. M. 12.

Catalogue illustré de monnaies seigneuriales et provinciales de France. Alsace-Lorraine; les Trois Evêchés. In-8°, 24 p. Paris, Cabinet numismatique, 2, rue Louvois. Fr. 1.)

DANNENBERG, H. Mittelalterliche Denkmünzen. (Zeitschr. f. Numismatik XXI. 1, 2.)

ERNST, C. v. Die Schaumünzen der Familie Bachofen von Echt. (Numismatische Zeitschr. XXX. S. 183.)

Fd. Die Hochzeitsmedaille. (Allgem. Zeitung Nr. 162.)

HUPP, Otto. Das königl. bayerische Wappen. Auf Grund der allerhöchsten Verordg. v. 18. X. 1835 hergestellt unter Controle des königl. Reichsherold. 99×76 cm. Farbendr. München. Piloty u. Loehle. M. 4.

MARKL, A. Oberösterreichische Fundmünzen. (56. Jahresber. d. Museums Francisco-Carolinum.)

MELY, F. de. L'Emeraude de Bajazet II. et la Médaille du Christ d'Innocent VIII. (Gazette des beaux arts, Juin.)

PICKOSIŃSKI, F., das polnische Münzwesen zur Zeit der Piasten. (Anz. d. Akad. d. Wissensch. in Krakau 1898, April.)

PINIOWER, G. Kritische Streiflichter zur modernen Medaillenkunst. (Kunstgewerbeblatt IX, 10.)

POTTIER, Edm. A quoi sert un Musée de vases antiques. (L'Art pour Tous 1897, 12.)

RAHN, J. R. Zur Statistik der schweizerischen Kunstdenkmäler. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumsk. 1898, 1.)

SEECK, O. Zu den Festmünzen Constantins und seiner Familie. (Zeitschr. f. Numismatik XXI, 1, 2.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

Katalog der Kunst-Sammlung aus dem Nachlasse d. Hrn. Consul Carl Becker zu Frankfurt a. M. und Gelnhausen. Keramik, Glas, Elfenbein und Email. Fol. VI, 63 S. m. Abb. u. 20 Lichtdr.-Taf. Köln, J. M. Heberle. M. 10.

Katalog der Kunst- u. Waffen-Sammlung des Herrn Friedr. Rud. v. Berthold. I. Abth. Antiquitäten. II. Abth. Waffensammlg. gr. 4° VII, 68 S. m. 24 Lichtdr.-Taf. Köln, J. M. Heberle. M. 8.

BERLIN

RELLING, J. Die Renaissance-Ausstellung. (Die Zukunft, 39.)

— ROSENBERG, A. Die grosse Berliner Kunstausstellung. (Kunst-Chron., N. F. IX, 27 ff.)

— ROSENBERG, Q. Die grosse Kunstausstellung in Berlin. (Die Grenzboten, 27.)

— ROSENBERG, A. Die Renaissance-Ausstellung in Berlin. (Kunst-Chron., 29.)

— SCHEFFLER, K. Ausstellung von Poterien im Kunstgew.-Museum in Berlin. (Decorative Kunst, 10.)

— SEIDLITZ, W. v. Die Berliner Renaissance-Ausstellung. (Allgem. Ztg.. Beil. 128.)

BERN

THORMANN, F. Die historische Ausstellung in Bern. (Die Schweiz, 2.)

BRÜSSEL

Catalogue illustré de la troisième exposition d'art photographique à Bruxelles, 1898. Bruxelles, E. Bruyland, 16°, 83 p. grav. Fr. 0.50.

BUDAPEST

MIHALIK, J. Internationale Ausstellung im Kunstgewerbemuseum. (In magyar. Sprache.) (Magyar Iparmüvészet, 6—7.)

GRAZ

ZISTLER, F. Das steiermärkische culturhistorische und Kunstgewerbemuseum in Graz. (Vom Fels zum Meer, 20—21.)

MELLE

LACUVE, E. Guide de l'archéologue dans la ville de Melle et ses environs. In-18, 55 p. avec grav. Melle, Lacuve.

MOSKAU

BASINER, O. Das Moskauer Alexander-Museum der schönen Künste. (Allgem. Ztg. Beil, Nr. 133.)

MÜNCHEN

FUCHS, G. Die Ausstellung der Münchener Secession 1898. (Die Kunst-Halle. 17 ff.)

— PECHT, F. Die Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast. (Die Kunst für Alle, 21.)

— VOLL, K. Die Ausstellung reproducirender Künste in den Kaim-Sälen. (Allgem. Ztg. Nr. 159, 166.)

— VOLL, K. Die V. internationale Kunst-Ausstellung der „Münchener Secession." (Die Kunst für Alle, 18.)

PARIS

BÉNÉDITE, L. Expositions périodiques d'estampes au Musée du Luxembourg. L'oeuvre de Gaillard. (L'art pour tous, avril.)

— FOURCAUD, L. de. Les arts décoratifs aux Salons de 1898. Peinture décoratif. (Revue des arts décoratifs, 6.)

— FOURCAUD, L. de. Les arts décoratifs aux Salons de 1898. Sculpture, Objets d'art. (Revue des arts décoratifs, 7.)

— Livre d'or de l'Exposition de 1900. Le Pont Alexandre III. In-4°, 6 p. Paris, Boulanger.

PRAG

Katalog der Schatzkammer von Maria Loretto am Hradschin zu Prag. 2. Aufl. Mit einer Ansicht der Loretto-Kirche. Gr. 16, 48 S. Prag, G. Neugebauer. 50 Pf.

VENEDIG

ACQUA, Ant. Car. dall'. Alla seconda esposizione internazionale d'arte a Venezia. Mantova, Mondovi 8°, p. 25.

— FERRER, A. Alla II. internazionale d'arte della cittá di Venezia 1897. studio critico. Napoli, Gambella 8° p. 76. L. 2.

WIEN

GLÜCKSMANN, H. Die Wiener Jubiläums-Kunstausstellung. (Die Kunsthalle, 17.)

— SCHÖLERMANN, W. Wiener Kunstausstellungen. (Kunst u. Handwerk, 9.)

— VINCENTI, K. v. Die Wiener Jubiläums-Kunstausstellung. (Die Kunst f. Alle, 18.)

— VINCENTI, K. v. Die Wiener Jubiläums-Kunstausstellung. (Allgem. Ztg., Nr. 146.)

— v. V. Von der Jubiläumsstadt im Wiener Prater. (Allgem. Ztg., Nr. 169.)

ZÜRICH

RAHN, R. Das schweizerische Landesmuseum in Zürich. (Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. IX, 10.)





SEPTEMBER



Nr.	Tag	Name		
1.	DONNER.	AEGIDIUS.		
2.	FREITAG.	STEPHAN. K.		
3.	SAMSTAG.	SERAPHINE		
4.	SONNTG.	B. 14. SCH		
5.	MONTAG.	LAURENT.		
6.	DIENSTAG	MAGNUS.		
7.	MITTWOCH	REGINA.	☾	
8.	DONNER.	MAR. GEB.		
9.	FREITAG.	GORGONIUS.		
10.	SAMSTAG	NIKOL v. T.		
11.	SONNT.	B. 15. M. N.		
12.	MONTAG.	MACEDON.		
13.	DIENSTAG	MATERNUS.		
14.	MITTWOCH	KREUZ·ERH.		
15.	DONNER	NIKODEMES.		
16.	FREITAG.	LUDMILLA.	●	
17.	SAMSTAG	HILDGARD.		
18.	SONNT.	B. 16. T. v. V.		
19.	MONTAG.	JANUAR.		
20.	DIENSTAG.	EUSTACHIUS.		
21.	MITTWOCH.	QUAT. M.		
22.	DONNER.	MAURITIUS.		
23.	FREITAG.	THEKLA.	☽	
24.	SAMSTAG.	RUPERT.		
25.	SONNT.	B. 17. CLEPH.		
26.	MONTAG	CYPRIAN.		
27.	DIENSTAG	COSMO. v. D.		
28.	MITTWOCH	WENZEL. K		PATR. v. BÖHMEN
29.	DONNER.			PATR. v. GALIZIEN
30.	FREITAG.	HIERONIMUS		



Viel·Eicheln
im
SEPTEMBER
Viel Schnee
im
DEZEMBER



Ist·Egydi
ein
heller·Tag
Ich·dir·schönen
Herbst·ansag






DIE·WENZELS-RITTER
IM·BERGE BLANIK
S: WENZESLAUS·PATRON·VON·BÖHMEN:



ALFRED RETHEL ALS CARICATUREN-ZEICHNER ✿ VON MAX SCHMID-AACHEN ✿



ISTORISCHE Abhandlungen pflegen einen etwas trockenen, lehrhaften Beigeschmack zu haben. Memoiren aber, in denen die grossen Gestalten der Geschichte in ihren kleinen, intimen Zügen uns sich enthüllen, das Menschliche im Übermenschen lebhafter hervortritt, besitzen einen eigenen feinen Reiz, besonders für den modernen Menschen. Etwas ähnliches empfindet man, wenn man einen Künstler, der sonst auf den klaren Höhen idealen Schaffens sich bewegt, plötzlich in, fast möchte ich sagen profaner künstlerischer Thätigkeit verfolgen kann, in der sein hochgespannter Geist Erholung und Vergnügen findet.

Immer gewaltiger tritt Alfred Rethels Künstlergestalt heute hervor. Immer mehr wird er als der grösste deutsche Historienmaler der Mitte unseres Jahrhunderts gewürdigt, neben dem Schnorr, Bendemann, mehr noch Kaulbach erblassen. Nur als Historienmaler wird er von seinen Biographen also gefeiert, und er selbst hat mit eiserner Consequenz nach keinem anderen als diesem Ziele gestrebt.

Was er sonst geleistet, war ihm selbst von geringem Werte. Und doch war er ein Maler von vielseitigster Begabung, der im Porträt, Stilleben, in der Landschaft etc. ebenso grosse Erfolge hätte erringen können. Wenn Rethel diese Fähigkeiten nicht cultivirte, so beruhte das nicht auf einseitigem beschränkten Können, sondern auf dem energischen und bewussten Concentriren auf sein Ziel, auf die Historienmalerei. Aber Rethel besass nebenbei ein Talent, das er selbst vielleicht nur gering schätzte, die Anlage zum Caricaturenzeichner. Es ist ein Vergnügen, diese Anlage in ihrem Entstehen und in ihrer Fortentwicklung zu verfolgen. Leicht ist das nicht. Rethel besass sonst für die kleinste Arbeit von seiner Hand eine ungemeine Anhänglichkeit und bewahrte sie sorgsam in einer grossen Mappe. Von seinen Compositionen trennte er sich so ungern, dass er, wenn er eine derselben verkaufte, am liebsten für den Käufer eine Copie fertigte, um das Original seiner Mappe zu erhalten. Caricaturen aber fehlen in dieser Mappe fast völlig, oder sind nur soweit sie auch zugleich persönliche Erinnerungen aus seinen letzten Jahren darstellen,



Caricatur des Malers Preyer (Aachen, Mus.)

hinein gekommen. Er scheint sie der Aufbewahrung nicht für wert gehalten zu haben. Nur seine Skizzenbücher beweisen, dass er in allen Perioden und Lagen seines Lebens Caricaturen zeichnete.

So müssen wir denn die wenigen erhaltenen Stücke zusammentragen, um diese Seite von Rethels Thätigkeit uns vor Augen zu stellen. So viel geht auch aus Rethels historischen Werken hervor, dass Humor und Satyre ihm in hohem Masse zu Gebote standen, und dass vor den trockenen Schöpfungen von Schnorr und Bendemann diejenigen Rethels sich dadurch vortheilhaft auszeichnen und bis heute lebendig erhielten. Sein scharfer Blick für das Charakteristische der Situation, das Drastische des Ausdrucks, seine ausserordentliche Beobachtungsgabe, die es ihm gestattete, von Jugend auf ganze Scenen und Erlebnisse aus der Erinnerung so naturwahr zu zeichnen, als ob er Skizzen nach der Natur angefertigt hätte, drängten ihn ja unwillkürlich zur Caricatur. Man darf nicht vergessen, dass sein vielleicht grösstes Werk, der Todtentanz, einen so mächtigen Eindruck zum Theil deshalb hervorgebracht hat, weil trotz des grossen historischen und monumentalen Stils sich doch ein urgesunder Blick für die Wahrheit und vor allem eine scharf satyrische Gabe äusserte, die in dieser Mischung des Erhabenen, Grausigen und Lächerlichen lebendig und packend wirkt. Aber auch in anderen seiner Arbeiten wird man diesen Sinn für das Komische und Carikirte belebend durchleuchten sehen. So in historischen Entwürfen, wie etwa der Darstellung „Wenzel des Faulen", oder in dem humorvollen kleinen Entwurfe des Kampfes der Künste und Wissenschaften, wo Putti als Vertreter derselben einander heftig bekriegen, während die Genien der Kunst und Wissenschaft behaglich lächelnd auf diese Scene herabblicken. Ausgesprochen satyrisch ist jenes Neujahrsblatt, das er in

seiner letzten Zeit noch einmal überarbeitete und mit dem Datum 1853 irrthümlich versah. Da steht ein Eisenbahnzug, den der Sensenmann als Locomotivführer begleitet, dem der Tod als Heizer gesellt ist. Da steigt das neue Jahr, dem der Friede folgt, in das Coupé ein, von allem Volke jubelnd begrüsst, vom Schaffner ehrerbietigst geleitet. Das alte aber als altes humpelndes Weib verlässt still und unbeachtet das Nebencoupé und ein Packknecht wirft ihm höhnisch einen Beutel mit Erfahrungen hinterdrein. Voll Humor ist ja auch die Zeichnung „Der Postwagen“ und andere bekannte Blätter.



Die engen Stiefel (Aachen, Mus.)

Alfred Rethel hat als Kind schon die Neigung zum Charakteristischen, ja Carikirenden gehabt. Neben den Thaten Alexanders und Napoleons hat er mehrfach als Knabe niederländische Bilder mit drastischen Schilderungen des rüpelhaften Bauernlebens copirt und aus seinem Tuschkasten angepinselt. Später hat er namentlich französische Caricaturen nachgezeichnet, wovon Proben in einer Mappe erhalten sind, die sich im Aachener Museum befindet und aus dem Besitze von Schillings stammt, der sorgfältig alle ihm erreichbaren Blätter von der Hand des in seinem Hause von Kindheit an verkehrenden Künstlers sammelte. Hier liegen zahlreiche Kinderzeichnungen Alfred Rethels beisammen. So z. B. ein Grabdenkmal, mit ganz schüchterner, kindlicher, unreifer Hand gezeichnet, das die Aufschrift trägt: „Hier liegt begraben die Lorgnette.“ Unterschrieben sind die Verse:

„Lauf', Wanderer, lauf',
Halt dich nicht auf,
Hier liegt begraben die (!) grosse Kritikus,
Weilandige Lorgnette.“



Selbstporträt, Caricatur (C. Sohn, Düsseldorf)

Offenbar ein Spottvers auf einen in Aachen und Burtscheid damals gefürchteten Kunstkritiker, der schon des kunstbegeisterten Knaben Zorn ebenso erregt zu haben scheint, wie später seine Zunftgenossen den des Mannes. In jener Mappe findet sich auch ein Blatt, das er in seinem zwölften Jahre aus der Erinnerung zeichnete, als er auf dem Marktplatze zu Burtscheid Zeuge der Verwirrung war, die ein paar dem Metzger entlaufene Ochsen unter den Marktweibern anrichteten. Mit scharfem Auge hat er das Drollige dieses Momentes erfasst.*

Aber auch in seinen persönlichen Ausdrücken hatte er stets etwas Prägnantes, Witziges und auch Satyrisches. Selbst von seinen eigenen Arbeiten spricht er nicht selten mit scharf kritisirendem Humor. In einem Briefe vom 30. September 1838 meldet er: „Nicht weniger als drei gekrönte Häupter habe ich unter meinem Pinsel, einen todten Gustav Adolf, einen halb verhungerten Maximilian und einen kränklichen Karl V.“ Gemeint sind natürlich die drei Bilder der Auffindung der Leiche Gustav Adolfs, Maximilian an der Martinswand und Karl V. in St. Juste. Mit einem Anfluge von Humor berichtet er dann am 10. December 1842: „Ein Schnupfen, der mich mehrere Tage zu Hause hielt, war Anlass, einen grösseren historischen Cyclus zu beginnen“; gemeint ist der Hannibalszug. Man muss an Fischers „Auch Einer“ und „die Bedeutung katarrhalischer Affectionen für die Culturgeschichte der Menschheit“ denken bei dieser Notiz. Satyrisch sind seine Wendungen oft da, wo er über Mängel seiner Mitmenschen, besonders seiner Mitkünstler sich ausspricht. Nach Betrachtung der Sixtinischen Madonna in Dresden schreibt er seinem Bruder: „Lieber Otto, ich setze voraus, dass du eine Ahnung des wahrhaft Göttlichen der Kunst in dir trägst und überzeugt bist, dass unter Kunst etwas Höheres zu verstehen ist, als ‚einen Häring mit Zwiebeln zum

* Diese und andere Zeichnungen abgebildet in meiner Rethel-Biographie, Band XXXII der Künstler-Monographien, Velhagen u. Klasing.



Concertscene (C. Sohn, Düsseldorf)

Greifen wahr zu malen‘.“ Vor den Bildern der Venezianer äussert er: „Das ist eine Pracht der Farbe — ich wollte den stillfrommen und duldenden Thränenkünstlern, die da meinen, ein gen Himmel geschlagenes Auge und eine recht einfältige Silhouette der Figur sei der Abdruck eines echt christlich demüthigen Künstlergemüthes, ich wollte, denen könnte ich die grosse Anbetung der drei Könige von Paul Veronese vorführen und wenn sie dann nicht diese Fülle von Poesie erkännten, dieses Hurra, dieser Triumph der Farbe nicht das Blut in ihre blau gewordenen Finger zurückführen würde, dann sollte man sie dörren und als kopflose Fastenfische einem Dominikanerkloster zuschicken.“

Natürlich richtet sich das gegen das sogenannte venezianische Colorit der biederen Düsseldorfer Schule, wie gegen die schulmeisterlich nüchterne Anschauung von der Farbe überhaupt, die in Düsseldorf herrschte.

Freilich derartige scharfe Äusserungen sind immerhin selten in seinen Briefen, seine ganze Natur drängte ihn zu einem würdigen und äusserlich in der Form tadellosen Auftreten. Wie seine spätere Frau als Braut von ihm berichtet, dass er eine eigene Art gehabt habe, auch die einfachsten Dinge mit einer gewissen Bedeutung zu thun, so hat er offenbar auch in seinen Briefen sich in der Wahl seiner



Der Liebesbrief (C. Sohn, Düsseldorf)

Ausdrücke meist vornehm zurückgehalten, und die Geissel seiner Satyre wie im Bilde, so auch im Worte nur selten geschwungen. Dennoch lassen sich aus allen Perioden seiner künstlerischen Thätigkeit Caricaturen nachweisen. Vielleicht aus der Düsseldorfer Studienzeit stammt eine kleine Tuschzeichnung (bei Herren Schillings, Aachen), die das Abenteuer eines jugendlichen Liebhabers darstellt, den der heimkehrende Ehegatte in dem Moment überrascht, wo jener sich zu nächtlicher Zeit von der ungetreuen Gattin davonstehlen will, aber leider die Stufen verfehlt und kopfüber die dunkle Treppe hinab gerade in die Hände des getäuschten Gatten fällt.

Einige Jahre später, noch in Düsseldorf oder schon in Frankfurt entstanden ein paar flüchtige launige Skizzen (im Aachener Museum), in denen wohl einer der zeitgenössischen Historienmaler, der mit zahlreichen Schülern fabriksmässig ein riesiges Historienbild fabricirt, verspottet werden soll. Auf einem Fahrstuhl schwebend bearbeitet der Meister die Mitte des Bildes; von oben, unten und den Seiten mühen sich die Schüler in den kühnsten Situationen, zwei Mann reiben vorne die Farbe, die in Kübeln angesetzt wird und leider stürzt noch rechts einer vom Gerüste herab, einem Genossen auf den Kopf. Das ganze ist auf ein abgerissenes Stück Papier wohl als Illustration, während Rethel im Hause Schillings selbst davon erzählte, flüchtig hingeworfen. Aber es zeugt davon, dass der Spott über die zeitgenössische Kunst,

dem er brieflich so scharfen Ausdruck lieh, in vertrautem Kreise wohl oftmals durchbrach. Übrigens hat er auch von den damaligen Künstlern Caricaturen gezeichnet, und besonders den kleinen, zwerghaften



Hamlet (C. Sohn, Düsseldorf)

Preyer stellt er drollig genug als Baby mit Zipfelmütze dar (Seite 290). Wenn Rethel später gelegentlich einmal Aachen besuchte, kehrte er auch bei seinem Freunde Schillings ein. War man am Erzählen, so legte Schillings ein altes Skizzenbuch bereit, und gerne illustrirte Rethel seine Berichte darin. So entstand wohl als Erinnerung an ein komisches Erlebnis die Caricatur auf Seite 291. Wie schwierig ist es oft, in Reisestiefel hineinzufahren. Da dreht man sich durchs Zimmer, tritt auf den Schlafrock, wirft den Stuhl und den Waschtisch um, dessen Krug mit seinem Inhalt den Hund badet, stösst sich schliesslich den Kopf am Vogelbauer, und doch hilft alles Zähnefletschen nichts. Eine ganze Reihe von Caricaturen befindet sich noch im Besitze der Rethel'schen Erben. Sie sind nicht datirt, dürften aber zumeist im Sommer 1851 während des Badeaufenthaltes in Blankenberghe entstanden sein, wo Rethel von seinem, noch nicht erkannten, aber leise sich vorbereitenden Nervenleiden und vor allem



Der Polarforscher (C. Sohn, Düsseldorf)



Die Beichte (Schillings, Aachen)

von der Überarbeitung an den Aachener Fresken Erholung suchte und fand.

Dass diese Skizzen nicht direct nach der Natur entstanden, geht schon daraus hervor, dass Rethel eine frappirend scharfe Selbstcaricatur beifügte (Seite 292). Sie wird, wie die anderen, des Abends beim Lampenlicht aus der Erinnerung gezeichnet sein. Rethel liebte das. So berichtet seine verstorbene Gattin von einer drolligen Scene. Im Moment der Abreise nach Italien war der Kofferschlüssel verlegt. Es musste in der Nacht ein Schlosser geholt werden, der aus einer nahen Kneipe sehr schwankend herankam. Obwohl Rethel darüber furchtbar erregt war, setzte er sich, sobald der Schlosser das Haus verlassen, hin, um die ganze Situation mit allen assistirenden Personen sofort niederzuzeichnen.* Einer besonderen Erläuterung bedürfen auch die Blankenbergher Skizzen kaum. Die drollige Bewegung des Sängers, der sich mit ausgestrecktem Bein zum Notenblatt beugt (Seite 293) kehrt auch auf anderen Blättern dieser Zeit wieder. Dann sehen wir wieder den Künstler selbst, der einsam auf den Dünen lagernd, von dem dicken Briefträger überrascht wird, der eilig und mühsam emporklimmend einen Brief von Rethels Braut überbringt (Seite 294). Bewundernswert ist der elegante, flotte Strich dieser Zeichnung, aber auch der Geschmack, mit dem dieselbe zu einem kleinen Bilde abgerundet ist.

Dass sein Spott auch vor den geheiligten Gestalten der Poesie nicht Halt macht, beweist der famose Hamlet, der seine inhaltsschwere Schicksalsfrage in possenhafter Gespreiztheit aufwirft (Seite 295).

* Abbildung in meinem Aufsatze „Alfred Rethels letzte Jahre“, Velhagen & Klasings Monatshefte, Heft 10, 1898.

Vermuthlich als Persiflage auf den Bericht eines zu phantasievollen Reisenden entstand die Darstellung eines Polarabenteuers (Seite 295). Ganz köstlich ist das Bildnis des alten Beichtvaters, den die Geheimnisse der jungen Frau, die er kraft seines Amtes anhören muss, sichtlich erheitern (Seite 296). So geleiten Humor und Satyre Alfred Rethel durchs Leben. Manchen Augenblick mögen ihm diese beiden das Dasein, das er so furchtbar ernst auffasste, erheitert haben. Uns fügen diese kaum bekannten Skizzen, von denen hier nur einige wenige als Beispiel gegeben werden konnten, einen neuen Zug zu seinem Charakterbilde.

ÄSTHETISCHE URTHEILE UND KUNSTGESCHICHTLICHE WÜRDIGUNG VON TH. VOLBEHR-MAGDEBURG



SEIT einiger Zeit beginnt man auch die Frage des künstlerischen Geschmackes unter die naturwissenschaftliche Lupe zu nehmen. Man fängt langsam an einzusehen, dass auch die Begriffe des Schönen wandelbar sind, dass auch die Ansichten über „schön“ und „hässlich“ werden, wachsen und vergehen wie die Menschen, die für sie kämpfen.

Aber man kann oder will der ästhetisch-formalistischen Methode bei der Erörterung solcher Dinge noch immer nicht den Laufpass geben, und erschwert dadurch das Verständnis dieser einfachen Fragen und Antworten allen denen, die an philosophische Deductionen nicht gewöhnt sind.

Wäre es nicht vielleicht angebracht, der vielerfahrenen Naturwissenschaft auch noch in der Art der Behandlung wissenschaftlicher Probleme Gefolgschaft zu leisten? Oder fürchtet man wirklich, es könne das Ansehen der kunstwissenschaftlichen Disciplinen leiden, wenn man sie in eine engere Beziehung zu den empirischen Wissenschaften bringt?

Vielleicht ist es nicht uninteressant, wenigstens einen Versuch in dieser Beziehung zu machen und die Frage nach dem Werte des ästhetischen Urtheils empirisch zu behandeln; es mag sich dann leichter beurtheilen lassen, ob die Richtung des eingeschlagenen Weges

gut zu heissen ist oder nicht, ob die Möglichkeit vorhanden ist, dass der Weg schneller zum Ziele führt als die bisher begangenen.

Will man die Erfahrung in der richtigen Weise ausnutzen, dann muss man zunächst die einfachen Thatsachen buchen, dieselben erklären, das heisst die Gründe für das Entstehen dieser Thatsachen aufdecken und dann erst die Schlüsse aus den Thatsachen ziehen: sicherlich eine überaus einfache Sache; gerade deshalb aber werden so gewonnene Resultate von zwingender Beweiskraft sein.

Man nehme also, um sich über die Bedeutung eines Geschmacksurtheils klar zu werden, ein Object, an dem sich der Geschmack des Menschengeschlechtes in ausgiebiger Weise bethätigt hat. Man sammle die verschiedenen Geschmacksurtheile, suche sich über die Motive der einzelnen Urtheile klar zu werden und erörtere erst dann die Probleme, die sich aus solchen Beobachtungen ergeben.

Man könnte ein Gemälde Raffaels oder Rembrandts nehmen, man könnte ein berühmtes Bauwerk, ein Meisterwerk des Kunsthandwerks nehmen — an den verschiedenartigsten Urtheilen würde kein Mangel sein — aber praktischer noch dürfte es sein, die künstlerische Gesammtleistung eines Gemeinwesens als Demonstrationsobject zu wählen. Und da scheint mir Nürnberg ganz besonders geeignet zu sein. Nirgends wohl hat sich der Charakter des späten deutschen Mittelalters, der aufsteigenden Renaissance glänzender gezeigt als in Nürnberg. Wenn von den Zeiten kraftvollsten Bürgerstolzes gesprochen wird, denkt man noch heute unwillkürlich an das Nürnberg Dürers und Vischers. Und Nürnberg hat noch heute so treu das Bild der eigenen Vergangenheit bewahrt, dass jedem, der es gesehen, bei seiner blossen Erwähnung die Zeiten des XV. und XVI. Jahrhunderts wieder lebendig werden. Der beste Beweis dafür, dass es sich durch die Jahrhunderte den einheitlichen Charakter seines künstlerischen Wesens gewahrt hat. Halten wir also Umschau nach Geschmacksurtheilen über Alt-Nürnberg! Jede historische Bibliothek wird uns reiche Ausbeute liefern.

Androphilus schreibt 1735 in seiner „Kurieusen Reisebeschreibung“ von Nürnberg: „Es ist ein galanter Ort, der seines Gleichen an Grösse, Schönheit und vortrefflichen Freyheiten wenig hat.“ Nürnberg mit seinem schweren Mauerwerk, mit seinen gewaltigen Kirchen, seinen winkeligen Strassen ein ‚galanter Ort‘? Man muss bedenken, dass „galant“ ein Schlagwort der Zeit war, noch gerade frisch genug, um immer im Munde geführt zu werden. Es will nichts weiter bedeuten, als „liebenswürdig“, wie das abgegriffene Wort unserer Tage lautet. Man befand sich eben noch in einer Zeit, die gar nicht daran dachte,

sich in eine bewusste Opposition zur Vergangenheit zu setzen. Ja, man bildete sich ein, dass die Schnörkel des Rococo eine geistreichere Renaissance seien. Man fühlte sich als Enkel und stand nicht an, den Grosseltern alle schuldige Reverenz zu erweisen. Herr Androphilus gibt sich sogar Mühe, nach Dingen Umschau zu halten, die er mit ehrlicher Begeisterung für wirklich schön erklären kann. Und er findet auch solche Dinge: „Die vortrefflichen Brunnen, welche man hie und da auf den Plätzen siehet, dergleichen an Schönheit und Kostbarkeit wohl wenige anzutreffen, weil sie alle springend und den Fontainen gleichkommen, sind mehrentheils mit grossen eisernen Gegittern künstlich ausgearbeitet und umzüngelt.“ Die köstlichen Dome mit ihrem reichen Inhalt, die malerischen Erker, die vornehmen Höfe der Reichen sieht er nicht, aber dass die Brunnen springen gleich den Fontainen, das entzückt sein Herz und mag in seinen Gedanken die Erinnerung an Versailles und seine Wasserkünste wecken. Wie anders klingt es, wenn 15 Jahre später Jonas G. Keyssler in seinen „Neuesten Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn etc.“ schreibt: „Die Stadt ist wohlgebaut, indessen aber doch mit keinen solchen Privathäusern versehen, welche den Namen von Palästen verdienen.“ Wie kühl, wie kritisch, wie voreingenommen klingt das. Wir glauben schon zwischen den Zeilen so etwas wie eine Ablehnung des künstlerischen Charakters der Stadt Nürnberg zu lesen. Die Reflexionen der Zeit über ästhetische Probleme haben das kritische Vermögen geweckt, aber haben noch keine festen Masstäbe in die Hand gegeben. So erscheinen die Leistungen der eigenen Zeit relativ immer noch die besten. Keyssler schreibt: „Die sog. neue Kirche (Egydienkirche) ist die schönste in der Stadt, fast oval gebaut, in Ansehung ihrer Länge aber nicht hoch genug. Die St. Sebalduskirche ist lang und dabei finster.“ Das Urtheil erklärt sich, wenn man hört, dass die Egydienkirche in den Jahren 1711 bis 1718 erbaut wurde, die St. Sebalduskirche aber im XIII. Jahrhundert.

Die Negation der Zeit ging noch weiter. Als Sulzer, der später die „Allgemeine Theorie der schönen Künste“ herausgab, im Jahre 1750 mit dem jungen Klopstock Nürnberg besuchte, da schrieb er: „Gemeine Reisende wissen in Nürnberg sehr viel Merkwürdiges zu finden, wir fanden nichts; und dieses soll uns, wie ich hoffe, zur grösseren Ehre gereichen als wenn wir Keysslern mit unserer Beschreibung übertroffen hätten. Denn sich da nicht umsehen, wo alle anderen ein rechtes Element ihrer Neugier finden, ist doch auch für etwas zu achten.“ Fühlt man nicht aus diesen Worten heraus, dass der Schreiber — ein kaum dreissigjähriger Professor der Berliner

Universität — vollgestopft ist mit dem ganzen Dünkel des soeben Mode gewordenen Classicismus? Was sich nicht an römischen Ellen messen liess, das war überhaupt keiner Berücksichtigung wert.

So waren die Anfänge des neuen Zeitalters, deren leuchtendste Sterne Winckelmann und Lessing hiessen. Aber es war auf die Dauer unmöglich, sich schlechthin ablehnend zu verhalten. Ganz übersehen liessen sich schliesslich die nichtclassischen Äusserungen der Kunst doch nicht. Man beschäftigte sich denn auch oberflächlich mit ihnen, aber ohne Herz, ohne Interesse. Lessings Freund, der kühle, verständige, allzu verständige Nicolai konnte 1781 durch Nürnberg reisen und konnte über diese Reise schreiben ohne das leiseste Wort der Freude oder der Anerkennung über die Lippen zu bringen, freilich auch ohne ein Wort des Tadels über die Kunst Nürnbergs, über den architektonischen Charakter der Stadt auszusprechen. Er registrirte die Eindrücke wie man Büchertitel registrirt, ohne jede Spur eines lebendigen Interesses.

Da sind andere Grössen des Zeitalters offener. Wilhelm Heinse, der treffliche Schöpfer des Ardinghello, nennt im Jahre 1772 Nürnberg „betrübt und weinerlich“ und Mozart gar schreibt 1790: „In Nürnberg frühstückten wir — eine hässliche Stadt.“ So war aus der kühlen Ablehnung eine herbe Verurtheilung geworden: Der Classicismus hatte alles und jedes Verständnis für die künstlerische Kraft der eigenen Vergangenheit bei dem Gros der Gebildeten vernichtet.

Man glaube nicht etwa, dass Heinse und Mozart zufällig einen Regentag in Nürnberg durchlebten oder dass ihre Aussprüche Stimmungsurtheile seien: ihr Urtheil war das Urtheil der Allgemeinheit und sie selbst hätten so wenig wie irgend einer ihrer Zeitgenossen gezögert, es eingehend zu motiviren.

Den Beweis erbringt das Tagebuch eines sächsischen Pfarrers Schmidt, aus dem Erich Schmidt uns berichtet hat. Es heisst dort über Nürnberg (ums Jahr 1790): „Die Gassen sind fast alle winklicht, finster, die Häuser hoch, bunt und mit abgeschmackten Figuren bemalt, sehr häufig mit Heiligenbildern garnirt und innewendig oft widersinnig angelegt . . . Das Rathhaus, die Sebald-, Lorenz- und Egydienkirche, das deutsche Ordenshaus, die Reichsfeste, das grosse Spital mit der Heiligengeist-Kirche u. s. w., welche entsetzlich aufgethürmte Massen von Steinen sind es nicht! Die Kühnheit und Sonderbarkeit der alten, besonders gothischen Bauart setzte mich in Erstaunen, aber einen angenehmen Eindruck machte es mir nirgends.“

An Klarheit lässt dies Urtheil nichts zu wünschen übrig. Und wir verstehen es sogar, wenn wir bedenken, dass um diese Zeit selbst

ein Goethe grollend in Weimar sass und sehnsuchtsvoll auf seine italienische Zeit zurücksah, die brennende Sehnsucht im Herzen, seine Deutschen zur südländischen Kunst zu erziehen.

Umsomehr werden wir erstaunen, wenn wir im Jahre 1797 in Wackenroders „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders" die Worte lesen: „Nürnberg, du vormals weltberühmte Stadt! Wie gerne durchwandere ich deine krummen Gassen; mit welcher kindlichen Liebe betrachte ich deine altväterischen Häuser und Kirchen, denen die feste Spur von unserer alten vaterländischen Kunst eingedrückt ist. Wie innig lieb ich die Bildungen jener Zeit, die eine so derbe, kräftige und wahre Sprache führen! Wie ziehen sie mich zurück in jenes graue Jahrhundert! Gesegnet sei mir deine goldene Zeit, Nürnberg!" Unwillkürlich fragen wir: was ist passirt? Wie war es möglich, dass so schnell und so gründlich sich das Urtheil änderte? Wenn wir uns aber erinnern, was alles an gewaltigen, weltgeschichtlichen Ereignissen sich in die kurze Spanne Zeit zusammendrängte, die zwischen den Jahren 1790 und 1797 lag, wenn wir uns die Wirkungen vergegenwärtigen, die der Erfolg der französischen Waffen in den Rheinprovinzen für die ganze deutsche Nation mit sich brachte, dann kommt uns der Wechsel des Empfindens jenem Wahrzeichen deutscher Vergangenheit gegenüber kaum erstaunlich vor. In dem Schmerz um den Verlust des linken Rheinufers, in dem Schmerz über die innere und äussere Zerrissenheit der Nation, die dieser traurige Krieg aller Welt aufdeckte, wuchs das Interesse an Deutschlands grösserer, stolzerer Vergangenheit. Und je mehr man die eigene Zeit klein und erbärmlich fand, desto gewaltiger wuchs das Ansehen der Vergangenheit empor.

Das war die Zeit, da Schiller an Fichte schrieb (3. August 1795): „Es gibt nichts roheres als den Geschmack des jetzigen deutschen Publicums. An der Veränderung dieses elenden Geschmackes zu arbeiten, ist der ernstliche Plan meines Lebens." Ist es ein Wunder, wenn da den Leuten, die mit stillem Neid an Deutschlands Mittelalter dachten und denen man seit einem halben Jahrhundert von dem Jungbrunnen der antiken Kunst erzählt hatte, ohne dass sie Proben seiner Kraft kennen gelernt, ist es ein Wunder, wenn denen der Gedanke kam, dass die Kunst der eigenen Vergangenheit vielleicht zweckmässiger als Vorbild dienen könne, als die ferne Kunst eines fremden Volkes? Ist es ein Wunder, wenn man aus solchen Gedanken heraus sich vertiefte in die künstlerische Welt Alt-Nürnbergs, wenn man zu schwärmen anhub, ehe man die Dinge noch recht verstanden hatte?

Und je mehr nun der deutsche Gedanke um sich griff, je hoffnungsfreudiger die Deutschen einer schöneren Zukunft entgegensahen, desto mehr nahm die Begeisterung für Nürnberg zu. Gleichzeitig mit den kecken Liedern der Freiheitskriege erklangen die Worte Max von Schenkendorfs:

„Wenn einer Deutschland kennen
Und Deutschland lieben soll,
Wird man ihm Nürnberg nennen,
Der edlen Künste voll.

Dich, nimmer noch veraltet,
Du treue, fleissige Stadt,
Wo Dürers Kunst gewaltet
Und Sachs gesungen hat.“

Es mag genug sein mit dieser Auslese von Urtheilen über Nürnberg. Unverständlich dürfte von ihnen allen — so gegensätzlich sie sind — kein einziges Urtheil sein.

Welches sind nun die Schlüsse, die wir aus ihnen ziehen können? Das erste, sich sofort dem Beobachter aufzwingende Resultat ist doch wohl: Die Urtheile sind von den allgemeinen Gedanken und Empfindungen der Zeit, in der sie ausgesprochen werden, abhängig. Daraus ergibt sich das zweite Resultat: Geschmacksurtheile von allgemeiner, zeitlich nicht begrenzter Giltigkeit gibt es nicht; was eine Generation für schön erklärt, erklärt eine zweite Generation — mit anscheinend der gleichen inneren Berechtigung — für hässlich. Somit sind ästhetische Urtheile nicht für das Beurtheilte von irgend welchem Gewicht, sondern lediglich für die Beurtheiler, für die Kenntnis ihrer Persönlichkeit und der Bedingungen ihres geistigen Menschen.

Mit anderen Worten: es gibt keine objectiven ästhetischen Urtheile, es gibt nur subjective, und auch diese subjectiven Urtheile sind keine freien, unbeeinflussten Meinungsäusserungen, sondern sie sind abhängig von Ideenströmungen, von der Temperatur, den Winden und Wolken eines Zeitalters.

Gibt es denn gar keine Möglichkeit, den künstlerischen Äusserungen einer Zeit gerecht zu werden, sich über ihren Wert oder Unwert klar zu werden?

Es gibt nur einen einzigen Weg: die ruhige Prüfung der zeitlichen und örtlichen Bedingungen, aus denen heraus das betreffende Werk entstanden ist; solche Prüfung führt zur kunstgeschichtlichen Würdigung. Wie der Botaniker sich nicht mehr mit dem Zählen der Staubfäden begnügt, sondern die Erde untersucht, in die hinein die Pflanze ihre Wurzeln getrieben, Temperatur und Feuchtigkeit der Luft beobachtet und dann nach zahllosen Beobachtungen erklärt, dieses

oder jenes Exemplar sei das Vollendetste, das die betreffenden Verhältnisse hervorgebracht hätten, so muss es auch der Kunstfreund machen, wenn er sich klar werden will über den objectiven Wert einer Menschenarbeit. Das gilt nicht nur für Leistungen der Vergangenheit, sondern auch für die der Gegenwart. Nur nach solchen Untersuchungen kann er imstande sein, verkrüppelte Leistungen minderwertig zu nennen und gesundes Wachsthum schön.

Sind das Banalitäten? Es stände gut um unser Kunstleben, wenn sie es erst einmal wären. Selbstverständlichkeiten gehören bekanntlich zu den Dingen, die sich am langsamsten Allgemeingiltigkeit erringen. Und es ist so wunderschön „selbständig zu urtheilen"!

Wer es fertig bringt, der Selbstherrlichkeit des ästhetischen Urtheils den Todesstoss zu versetzen und dafür das geschichtliche Verständnis, das Verstehen- und Würdigen-Wollen bei den Gebildeten populär zu machen, der hat für die geistige Erziehung der Gegenwart und gleichzeitig für eine ruhige, gesunde Entwicklung der Kunst und des Kunsthandwerkes unserer Zeit mehr gethan, als hundert gelehrte Abhandlungen thun können.

MALERISCHE INTÉRIEURS AUS DEM SCHLOSSE ISSOGNE VON R. FORRER-STRASSBURG



ER unversiegbare Reiz, den der Geist und die Kunst vergangener Zeiten auf uns ausüben, jener Reiz, der uns immer wieder von Neuem in die Vorzeit zurückgreifen lässt, ist vor Allem da zu geniessen, wo Mittelpunkt und Umgebung harmonisch zusammengestimmt ein untrennbares Ganzes bilden: Ein Gemälde ohne Rahmen macht den Eindruck des Unvollendeten und bietet dem Beschauer nur den halben Genuss. Vom Rahmen selbst verlangt man heute, dass er in Form und Farbe zum Bilde passe. Neuerdings steht man sogar auf dem durchaus berechtigten Standpunkte, dass ein altes Gemälde in einen alten Rahmen, und zwar thunlichst in einen gleichaltrigen Rahmen gehöre. Dann erst zeigt das Bild seine ursprüngliche Wirkung im vollen Lichte, all jene Reize, die ihm sein Autor zu geben bestrebt war. Und wer die Liebe zur Vorzeit, zur alten



Schlosshof von Issogne

Kunst bewahrt hat — und Deren sind glücklicherweise unzählbar viele — er fühlt sich doppelt wohl, wenn seine Wohnräume, oder wenigstens einer derselben, den Geist jener Zeit athmet, die ihm besonders lieb ist, jener Zeit- und Culturepoche, in deren Studium er sich besonders gerne vertieft. Zwar eifern gar viele Theoretiker gegen die Anschaffung von Wohnräumen im Stile der Renaissance, des Rococo oder des Empire. Wozu, rufen sie, einen Renaissance-Speisesaal, einen Rococosalon, ein Louis XVI.-Boudoir und einen Empire-Musikraum, wozu all das, wozu die alten Stile, wenn wir, die Bewohner selbst, nicht auch in der Tracht jener Zeit einhergehen und wenn wir selbst im Denken, im Thun, in Allem so grundverschieden von jenen Perioden sind? — Dieser Einwurf ist grundfalsch, denn um das Alte verwerfen, ad acta legen zu können, bedarf es eines vollwichtigen Ersatzes, und der fehlt uns bis dato noch gänzlich; und was den Gegensatz zwischen alter Umgebung und neuer Tracht anbetrifft, so ist diese letztere hier ebensowenig eine nothwendige Bedingung, als es vonnöthen ist, zum Geniessen und Verstehen eines alten Gemäldes im Gewande eines Dürer, eines Rembrandt oder eines Watteau stecken zu müssen. Wir thun alles, suchen sogar einen gleichaltrigen passenden Rahmen, um das Gemälde möglichst einheitlich, möglichst ursprünglich auf uns wirken zu lassen — damit aber ist die Grenze erreicht. Wer dazu noch eine Maskerade braucht, der soll mit der Kritik zu Hause bleiben. Der Rahmen gehört zum Bilde und das Ganze ist für uns zum Augengenuss geschaffen. In gleicher Weise soll auch eine harmonisch wirkende Wohnungseinrichtung dem Bewohner wie dem Besucher nicht nur das blosse Bedürfnis stillen, sondern so angelegt sein, dass sie wohlthuend auf Geist und Sinne wirke, anregend durch künstlerische Ausstattung, angenehm, beruhigend durch abgerundete, nicht überladene Einrichtung. Wer seine

Wohnräume „im alten Stil“ haben will, gleichviel ob mit alten Möbeln oder modernen in altem Stil, muss dazu auch einen gewissen Grad von Verständnis gepaart mit Liebe zur Sache mitbringen. Wem Beides fehlt, und wer gutem Rath sein Ohr verschliesst, der lasse seine Finger davon. Wer zu einem alten Intérieur noch alte Tracht der Bewohner verlangt, darf füglich auch die Aussicht auf ein idyllisch gelegenes Dörfchen nur im Bauernkittel und eine Berglandschaft nur in Tiroler-Loden bewundern, muss zur Besichtigung einer Regatta Matrosenkleider mitbringen und im Theater nur in einem Kleide erscheinen, das streng nach Ort und Zeit der Handlung zugeschnitten ist.

So lange wir keine neue und selbständige Kunst haben, ist es besser bei den Alten in die Lehre zu gehen, als planlos zusammenzustellen, was Zufall und Laune im Bazar und in diesem und jenem Kunst- und Möbelmagazin gerade finden lassen. Wie man es machen soll, wie die Vorzeit unserer Umgebung anzupassen ist, das lehren uns alte Bilder jener Zeit, Wohnräume, die sich durch den Lauf der Jahrhunderte ohne wesentliche Veränderungen im alten Zustande erhalten haben, und endlich die modernen Intérieurs erfahrener Forscher und Sammler. Aus einer dieser Quellen seien heute einige Beiträge zur Kenntnis der inneren Wohnungseinrichtung zur Zeit der Spätgothik geschöpft. Es betrifft die gothischen Intérieurs aus Schloss Issogne, einem in Valle d'Aosta, am rechten Ufer der Dora, nahe dem Flecken Verres gelegenen altitalienischen Castello des XV. Jahrhunderts. Der Bau, um 1490 entstanden, gehörte den Herren von Challant, deren Wappen und sinnige Devise „TOVT EST ET N'EST RIEN“ im Schlosshofe angebracht ist. Es veranschaulicht, der angegebenen Zeit entsprechend, den Übergangsstil von der Gothik in die Renaissance, jene Kunstperiode, die von der Gothik das Beste bewahrt und von der Renaissance das Beste schon in sich aufgenommen hatte. Über das Schloss und seine Fresken habe ich bereits anderwärts berichtet,* dagegen möchte ich hier noch einige Intérieurs bekannt geben, die ich in jener Publication nicht zur Abbildung brachte.

Ausserdem sei ein Bild des überaus ruhig wirkenden Hofraumes gegeben, der uns in das Innere des Schlosses führt. Seine Mauern sind mit Wappenmalereien geschmückt und wirksam belebt durch die säulenumrahmten Fenster, sowie die Bogengänge der Entrée und des zweiten Stockwerkes. Im Letzteren sieht man auch auf dem Bilde deutlich die Inschriften „La garde Robe, La tappysserie“, welche die Zwecke bezeichnen, denen die dort gelegenen Räume dienten: in

* R. Forrer, Späthgothische Wohnräume und Wandmalereien aus Schloss Issogne. Strassburg, 1896, Schlesier & Schweikhardt. Mit 12 Tafeln.



Intérieur aus dem Schlosse Issogne

der Tapisserie wurden die gewirkten und gestickten Teppiche aufbewahrt, mit denen man bei festlichen Gelegenheiten die Wände der Säle ausschmückte, die Garderobe bot Raum für Gewänder und für Möbel etc., die man nicht anderweitig unterzubringen wusste oder für besondere Festlichkeiten aufhob.

In den beiden Stockwerken vertheilen sich dann die den verschiedensten Zwecken dienenden Räume, die Schlafzimmer, die Wohnräume, die Waffenkammer, die Gesindestube und die Küche etc. etc. Was dies Schloss auszeichnet, ist die gute Erhaltung seiner Holzverkleidungen und Fresken, die ihr Besitzer, Herr Vittorio Avondo, in sachverständiger Weise restaurirt und vor weiterem Verderben nach Möglichkeit zu schützen versucht hat. Ein Beispiel von der vorzüglichen Erhaltung dieser Räume im alten Zustande bietet die „sala de giustizia“, deren Wände mit reichgeschnitzten gothischen Wandbänken verkleidet sind. Die darüber liegende freie Wand ist mit Fresken verziert, die abwechselnd Landschaften und gothische Teppichmuster darstellen. Diese letzteren imitiren hier die in unseren kälteren Ländern damals üblichen und nothwendigen Wandbehänge in Weberei und Zeugdruck. Über einer mächtigen cheminée thront das



Intérieur aus dem Schlosse Issogne

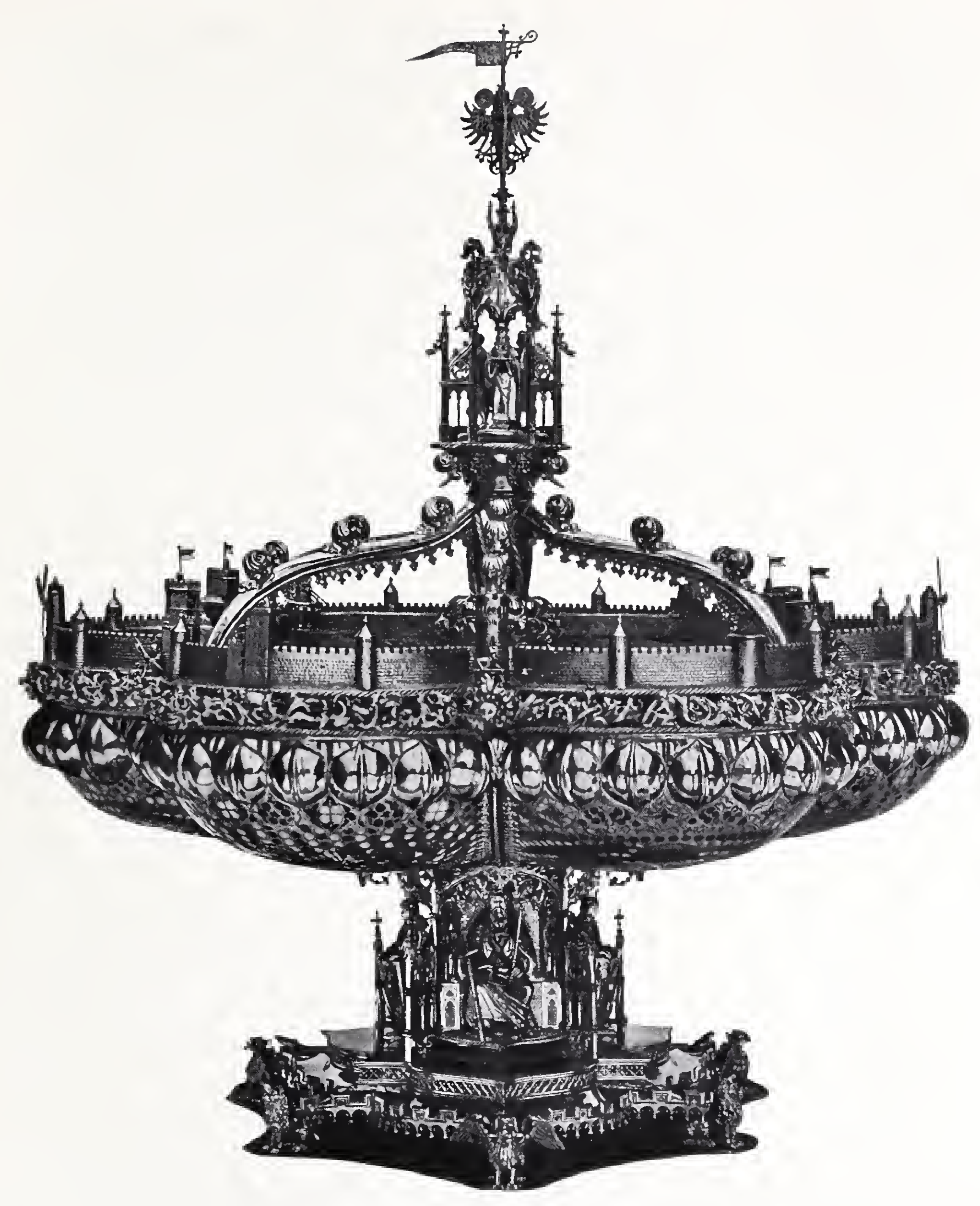
Wappen der Herren von Challant, indessen gothische Tische, Stühle und anderes Beiwerk das Ganze wohnlich ausgestalten. Ähnlich veranlagt ist der Waffensaal, während die Schlafkammer ein wesentlich anderes Gepräge trägt und mit ihrer Cassettendecke, dem gemalten Deckenfries, in ihrer „Himmelbettstatt" und in der sonstigen Einrichtung bereits die volle Frührenaissance vertritt.

DER NEUE TAFELAUFSATZ DER STADT KÖLN ❧ VON A. SCHNÜTGEN-KÖLN ❧



LS es sich vor mehr denn Jahresfrist zur Vermehrung des neuen stadtkölnischen Silberschatzes um die Beschaffung eines Tafelaufsatzes handelte, wurde in der berathenden Commission der officielle Vorschlag, für denselben die Gestalt eines Schiffes zu wählen, durch den Antrag überholt, der Form eines Springbrunnens für wohlriechendes Wasser den Vorzug zu geben. Die Originalität und localpatriotische Färbung dieses Antrages bestimmten die Wahl, zugleich aber auch der Umstand, dass ein solches Gefäss, welches die Mitte

der Tafel zu schmücken bestimmt ist, also dem diesen Sitz einnehmenden Ehrengaste Austausch und Ausblick nicht wesentlich beeinträchtigen darf, keine starke Höhenentwicklung gestattet. Dieser Gesichtspunkt verlangte selbstverständlich auch besondere Beachtung bei der Feststellung des Entwurfes, der dem Hofgoldschmied Gabriel Hermeling zu Köln übergeben wurde mit dem Auftrage, ihn für die Zwecke der metallischen Ausführung auszubilden. In möglichst ausgedehntem Masse sollte daran die Glanzzeit der Stadt Köln Ausdruck finden, insoweit sie durch Wappen, Denkmäler, historische Figuren im Rahmen der metallischen Techniken darstellbar ist. Ihre heraldischen Thiere erschienen als die angemessensten Träger des Ganzen, ihre farbigen Wappen als passendste Ausfüllung der Felder, ihr alter Mauerkranz mit Burgen und Thürmen als sinnvollste Bekrönung der Schale, die drei Kaiser, welche im Gürzenich, dem alten städtischen Festlocale, von der Bürgerschaft empfangen waren, Friedrich III., Maximilian I., Karl V., als glorreichster Schmuck für die Thronsessel, für welche der Untersatz die beste Stelle bot. Die Zeit dieser drei Kaiserbesuche war zugleich massgebend für die Wahl des spätgothischen Stiles, für den in Köln auch sonst noch mancherlei Rücksichten obwalten. — Auf dieser Grundlage handelte es sich zunächst um eine durchaus correcte architektonische Lösung, die kaum je erreichbar ist, wenn der Architekt allein das Wort hat und der Goldschmied architektonischen Aufgaben nicht gewachsen, also nicht befähigt ist, für die Architekturformen den Anforderungen des Metalls Rechnung zu tragen, nach dem Vorbilde der alten Meister. Leider haben unsere modernen Goldschmiede diesem wichtigen Zweige keine hinreichende Beachtung geschenkt, so dass es fast nur noch einigen älteren derselben gelingt, in dieser Hinsicht den Anforderungen des Stils im Grossen wie im Einzelnen gerecht zu werden. — Bei der Beschreibung unseres 55 Centimeter hohen, silbervergoldeten Laufbrunnens, an der Hand der hier beigefügten Abbildung, darf zunächst festgestellt werden, dass die architektonische Lösung, die am Untersatze in besonderem Reichthume sich entfaltet, aber bis oben consequent durchgeführt ist, kaum etwas zu wünschen übrig lässt, als eine etwas breitere Fassung des Fusses und der Bekrönung, denen gegenüber die während der Arbeit an Ausdehnung gewachsene Schale etwas zu sehr prävalirt. Abwechselnd tragen Löwen und Greife den birnförmigen Dreipass, den das durchgeschobene Dreieck zum Sechseck erweitert, und von sehr guter Wirkung ist der zinnenbezackte Hängefries, der dieses umzieht. Eine flache Hohlkehle leitet durch Vermittlung einer durchbrochenen Borde zum Schaft über und die drei breiten Pässe verjüngen sich in



Der neue Tafelaufsatz der Stadt Köln

flachem Aufstieg zu den Piedestalen für die drei Lauben, in welchen die drei durch Guss gewonnenen, ciselirten Kaiser sitzen in reichem Ornat, vorzüglich modellirte, auch stilistisch durchaus tadellose Gestalten, bei denen Silber und Gold den Farbenwechsel bezeichnet. Kaiser Friedrich trägt den römischen Krönungsornat, Max I. die

Rüstung mit der Aachener Krone und dem deutschen Krönungsmantel, Karl V. das spanische Costüm mit Mantel und Krone aus dem österreichischen Krönungsschatz. Von grossem Reichthum ist der Baldachin, der sie überschattet, und die spielenden Formen, in denen die durchbrochenen Wangen und namentlich die weit an die Schale heraufragenden Wimperge und Fialen gehalten sind, zeigen, wie eine grosse Gewandtheit in der Behandlung der spätgothischen Architekturformen, so einen feinen, trefflichen Geschmack. Die breiten Kaiserlauben werden durch schmale Tabernakel mit üppigen Frauenschuhendigungen geschieden und die schmucken Herolde, die sie ausfüllen, halten vor sich einen emaillirten Wappenschild mit dem deutschen Reichsadler, der als Herzschild das Familienwappen des daneben thronenden Kaisers zeigt.

Der Sechstheilung des Untersatzes entspricht die der Schale und die Verbindung beider wahren, auch für das Auge, die Verstärkungen, welche den die Sextanten scheidenden reichgegliederten Schienen aus den Baldachinausläufern erwachsen. Diesen Schienen entsprechen natürlich im Innern starke Rippen, welche die Sextanten zusammenhalten und aus ihrem Treffpunkte in der Mitte den Pfeiler als den unmittelbaren Träger der Bekrönung hervorgehen lassen. Ein getriebener, laubwerkgeschmückter Knauf scheidet ihn in zwei Theile, von denen der obere mit Recht spiralförmig vorgelegte Dienste zeigt und zwischen diesen unmittelbar unter dem Capitäl die krabbenbesetzten Strebebogen aufnimmt, welche für die geschlossene einheitliche Wirkung des Ganzen von entscheidender Bedeutung sind. Zwischen den sechs Krabbenvoluten des Capitäls speien sechs Löwenköpfe das wohlriechende Wasser, welches durch Tisch, Untersatz und Pfeiler heraufgetrieben wird, in die Schale. Zugleich bildet jenes die Console für die Bekrönungslaube, deren Breiten- und Höhenmasse durch die oben angegebene nicht zu umgehende Rücksicht leider eine für den Gesammteindruck nicht vortheilhafte Beschränkung haben erfahren müssen. Die drei Pfeilerstellungen verjüngen sich in malerischer Anordnung zum sechseckigen Baldachin und unter ihm bilden die drei, nach dem Vorbilde des Dürer'schen Anbetungsbildes in der Tribuna zu Florenz, meisterhaft modellirten Standfigürchen der heiligen drei Könige mit Schreinchen, beziehungsweise Pokal zu den Füssen und Krone in der Hand, eine ebenso gefällige wie sinnige Ausstattung. Der viertheilige Doppeladler, in Köln früher mit Vorliebe als Windfahne verwendet, schliesst mit dem Banner das Ganze wie der Idee, so der Form nach trefflich ab, in der Farbentechnik identisch mit der ganz eigenartigen Behandlung, welche der Künstler für die Schale gewählt hat.

Hermeling, der es bekanntlich auf dem Gebiete der Emaillirung, dank der liebevollsten Pflege derselben durch mehr als vier Jahrzehnte, zu einer namentlich in Bezug auf die Farbenfülle und -Schönheit ganz ungewöhnlichen Virtuosität gebracht und besonders den die meisten Schwierigkeiten bietenden Reliefschmelz zu einer den alten Vorbildern nicht nur ebenbürtigen künstlerischen Bedeutung ausgebildet hat, verdankt den durch lange Zeit mit grosser Zähigkeit fortgesetzten Versuchen die Entdeckung einer Emailart, für welche es an alten Vorbildern nicht ganz fehlt, die er aber wesentlich vervollkommnet hat. Bekanntlich gehören zu den byzantinischen Bestandtheilen der Sanct Stephanskrone zu Budapest auch die acht abwechselnd rundbogigen und dreieckigen Zacken, welche die Bekrönung des Reifes bilden, und diese sind mit à jour-Email in offenen Zellen, also Maschen gefüllt. An einem gothischen Becher des Kensington-Museums wiederholt sich diese Technik, die von Cellini bis in die neueste Zeit allerlei phantastische Deutung erfahren hat, weil das Emailliren ohne Untergrund nicht recht erklärlich schien. Allein die neuerdings in Russland und Norwegen gemachten Versuche, aus Filigran Schmuck- und Gebrauchsgeräthe, sogar ganze Becher, Kästchen u. s. w. zu bilden und das so gewonnene Netz ohne irgend welchen Fonds mit durchsichtigem Schmelz zu füllen, hat sich bewährt, wie manche Probestücke auf der Stockholmer Ausstellung zeigten, und Hermeling hat diese blendende, fast verblüffende Technik derart entwickelt, dass er in dem grossen Römer von 14 Centimeter Durchmesser, welchen die Stadt Köln ihrem Ehrenbürger Bismarck zu seinem achtzigsten Geburtstage verehrte, ein 4 Centimeter breites ringsumlaufendes Inschriftband anzubringen verstand, welches auf dem Grund minutiöser weisser und rother Butzenscheibchen die blauen und grünen Minuskelzüge glänzend zur Geltung bringt. Nach diesen und anderen Vorarbeiten, welche sogar bis zu Folieneinlagen gediehen, durfte der Künstler das frappante Anerbieten wagen, die sämmtlichen Sextanten der 47 Centimeter im Durchmesser haltenden Schale in dieser Technik auszustatten. Der schwere Wurf ist gelungen: in den richtigen heraldischen Farben sind abwechselnd das kölnische Wappen mit Helmzier, Löwe und Greif, der deutsche nimbirte Reichsadler, mit dem kölnischen Wappen als Herzschild derart ausgeführt, dass Butzenscheibchen von 5 Millimeter Durchmesser wiederum den Grund bilden und das in diesen Rahmen eingelöthete Filigrannetzwerk die Zeichnung für diese Wappengestaltungen. Welcher Sorgfalt bedurfte es da für die Durchlochung der Silbertafel und für die darauf folgende Filigranirung der grossen Wappen, welcher Vertrautheit mit den Farbenzusammenstellungen, die hier in

zwei rothen, zwei blauen Tönen, in Weiss, Dunkelgrau, Gelb, Orange, Grün erscheinen, sowie mit den Schmelzprocessen der einzelnen Farben! Zuweilen mag dem Meister, mit dem für den Erfolg keiner die Verantwortung theilen wollte, der Muth gesunken sein; aber er hat alle Schwierigkeiten überwunden,und dafür jetzt die Genugthuung, ein Meisterwerk geschaffen zu haben, welches nicht nur in technischer Hinsicht Anerkennung und Bewunderung verdient; denn auch an der künstlerischen Wirkung fehlt es dieser Schale nicht: ist doch die Gefahr der Verglasung, welcher das blosse Filigranemail leicht verfällt, vollständig überwunden, der Emailcharakter vollkommen gewahrt, die Farbenharmonie durchaus befriedigend, obwohl die einzelnen Töne vorgeschrieben waren; und die Stellung des Aufsatzes auf der Tafel gestattet den Durchblick wie von unten nach oben, so von oben nach unten, in letzterer Richtung auch dem künstlichen Lichte die Wiedergabe der Zeichnung auf dem weissen Tischtuche ermöglichend. Mit einer aus durchbrochenen Spitzovalen gebildeten Borde schliesst diese Zeichnung nach oben, um in einen getriebenen Quadronenwulst überzugehen, der einen kräftigen Eindruck macht, aber für diese Stelle schon deswegen zu schwer erscheint, weil durch ihn die beiden darüberliegenden Friese, die Hohlkehle mit ihrem üppigen Laubwerk und die Stadtmauer mit ihren Thürmen abgeschwächt werden. Und gerade diesen beiden überaus glücklich gewählten und reizend ausgeführten Friesen wäre so recht die uneingeschränkte Wirkung zu gönnen. Aus gestanzten und verschnittenen, wild geworfenen Blättern, zwischen denen zahlreiche gegossene und ciselirte Figürchen und Grüppchen, Jagd und Fischfang poetisch versinnbilden, setzt sich dieser reiche Laubsims zusammen, dessen Zeichnung durch die grüne Lasirung der Kehle noch gesteigert wird. Darüber bildet die alte Stadtmauer einen Abschluss, wie er sinnvoller und malerischer nicht gedacht werden kann. Die Treffpunkte der Sextanten, die im Laubsims durch eine Rosette markirt sind, werden durch Burgen ausgezeichnet, die durch aufgesteckte Fahnen festlich geschmückt erscheinen und deren Eingänge durch bewehrte Männer bewacht und vertheidigt sind. Die Segmente werden durch Thürme, Windmühlen u. s. w. unterbrochen, genau in der Reihenfolge, wie, vom Bayenthurme ausgehend, die alte Mauer sie bis vor anderthalb Jahrzehnten zeigte, wie sie zum Theil noch erhalten sind. Auch im Innern fehlt der Wehrgang nicht, der, von den Bogenstellungen getragen, durch die Burgen hindurchführt, und darunter verkündet eine grosse Minuskelinschrift das Lob der Stadt Köln durch die Verse 107, 108, 115 des Annoliedes: „Koln ist diu sconisti burg, Di in diutschemi lande je wurde. — Koln ist der heristin burge ein.“ —

Würdig des Lobes ist auch ihr neuer Tafelaufsatz, der ebenso glücklich in der Erfindung, wie in der Ausführung, im Aufbau wie im Schmuck, in der Gesammtwirkung wie in allen Einzelnheiten zugleich dem Künstler zur Ehre gereicht, der ihn ganz als sein Werk in Anspruch nehmen darf. Selten finden sich so viele Fähigkeiten und Fertigkeiten, wie ein solches Werk sie erfordert, in einem Künstler vereinigt und am wenigsten ist die jetzige Zeit mit ihrer Arbeitstheilung und -Hastigkeit imstande, solche Künstler zu erzeugen, bei denen unbedingte Hingabe an die jeweilige Aufgabe und Unterordnung unter ihre Anforderungen sich verbinden muss mit der vollen Beherrschung der Techniken, die ja zum grossen Theil mitbestimmend sind für Form und Gestaltung.

KLEINE NACHRICHTEN

STAATLICHE KUNSTPFLEGE IN ÖSTERREICH. Der Minister für Cultus und Unterricht hat auf Rechnung der staatlichen Kunstcredite sowohl in der Jubiläums-Kunstausstellung im Wiener Künstlerhause, als auch bei der Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Secession) eine Anzahl von Werken käuflich erworben und dieselben verschiedenen öffentlichen Instituten zur Einreihung in ihre Sammlungen zugewiesen. Aus dem Künstlerhause wurden angekauft: die Ölgemälde „Sudanesische Tänzer“ von Charles Wilda und „Croatenmarkt auf der Heide in Wien“ von Joh. Nep. Geller für die Akademie der bildenden Künste in Wien, das Ölgemälde „Stadt an der Riviera“ von Alfred Zoff für die steiermärkische Landes-Gallerie im Joanneum zu Graz, das Tempera-Gemälde „Im Herbst und Nebel“ von Antonín Slaviček für die Gallerie des Rudolfinums in Prag, das Ölgemälde „Kirche Maria am Gestade in Wien“ von Ernst Nowak für das Landesmuseum in Troppau, das Ölgemälde „Entwurf für ein Mosaik“ von Franz Thiele für das Österreichische Museum für Kunst und Industrie, das Ölgemälde „Communion“ von Anton Jezierski für das Nationalmuseum für Kunst in Krakau, die Original-Radirung „Prag“ von Anton Kaiser für die graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien, endlich die Gipsstatue „Christus in der Wüste“ von Vincenz Wosmik in Prag, deren Ausführung in echtem Materiale für eine Kirche oder ein Kloster Böhmens in Aussicht genommen ist. Bei der Secession wurden erworben: das Aquarell „Der Stephansthurm in Wien“ von Rudolf Alt für die Akademie der bildenden Künste in Wien, das Ölgemälde „Christus“ von Leon Wyczołkowski in Krakau für das dortige Nationalmuseum, zwei Handzeichnungen von Segantini für die Akademie der bildenden Künste in Wien, die Statuette „Der Säemann“ von Meunier und drei Plaquetten von Charpentier sowie ein Ledereinband von van de Velde für das Österreichische Museum für Kunst und Industrie, schliesslich eine Collection von „papiers gaufrés“ von Charpentier für die graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. — Ausserdem hat das Ministerium für Cultus und Unterricht, das sich nicht nur die Förderung der zeitgenössischen Production, sondern auch die pietätvolle Erhaltung älterer Kunstwerke besonders angelegen sein lässt, schon vor einiger Zeit aus dem Kapuziner-

kloster zu Ried in Oberösterreich ein interessantes Gemälde von einem unbekannten Maler der niederdeutschen Schule käuflich erworben. Das Bild, welches die Heiligen Hieronymus, Leonhard und Nikolaus darstellt, befand sich in restaurirungsbedürftigem Zustande. Nach Vornahme der Restaurirung an der hiesigen Akademie der bildenden Künste wurde es nunmehr der oberösterreichischen Landes-Gallerie in Linz zur Aufstellung überwiesen. Ferner hat dasselbe Ministerium dem Landesmuseum „Ferdinandeum" in Innsbruck die Erwerbung eines für die Geschichte wie für die Kunstentwicklung Tirols gleich bedeutsamen Kunstwerkes durch Übernahme des Kaufpreises auf die staatlichen Kunstcredite ermöglicht. Das Object, um das es sich handelt, ist eine in Wachs geformte und polychromirte lebensgrosse Statue des Grafen Leonhard von Görz, eine im ganzen wohlerhaltene Arbeit aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts. Da die Statue an ihrem bisherigen Standorte in der Kirche zu St. Sigismund im Pusterthale durch Feuchtigkeit und Temperatureinflüsse zugrunde zu gehen drohte, suchte das Ferdinandeum sie für seine Sammlung zu erwerben, wo nun dieses hochinteressante Werk mittelalterlicher Plastik, dank der erwähnten staatlichen Fürsorge, Aufstellung gefunden hat.

Neben diesen Ankäufen auf Rechnung der staatlichen Kunstcredite sind auch mehrfache staatliche Kunstaufträge aus jüngerer und jüngster Zeit zu erwähnen. So vor allem der Auftrag zur Ausführung von Deckengemälden durch die Maler Professor Franz Matsch und Gustav Klimt für den Festsaal der Wiener Universität. Es handelt sich hiebei um fünf Gemälde für die Decke selbst: ein grosses Mittelbild, darstellend den „Sieg des Lichtes über die Finsternis", und vier Seitenfelder mit Darstellungen der vier Facultäten, dann um sechzehn decorativ zu haltende Gemälde für die Zwickelfelder. Die Künstler, welche schon vor längerer Zeit den Auftrag zur Herstellung der bezüglichen Entwürfe erhielten, haben nunmehr dem Unterrichtsminister die Skizzen für die fünf Bilder an der Decke vorgelegt, deren Ausführung auf Grund der vorgelegten Entwürfe, vorbehaltlich einiger Änderungen, vom Minister genehmigt wurde. Eine ganze Reihe von staatlichen Kunstaufträgen betrifft die künstlerische Ausschmückung der neuerbauten Breitenfelder Pfarrkirche in Wien. Bildhauer Edmund Klotz wurde mit der Ausführung von vier Halbfiguren der Evangelisten für die Vorhalle der Kirche betraut. Dem Bildhauer Richard Kauffungen wurde die Herstellung eines Reliefs für das Tympanon des Portales übertragen, welches die Verklärung des heiligen Franz von Assisi darstellt, dem die Kirche geweiht ist. Zwei Gemälde für die Seitenaltäre der Kirche werden von den Malern Rudolf Bacher und Franz Zimmermann ausgeführt. Endlich wurde zur Gewinnung von Entwürfen für ein grosses Mosaikgemälde „Die Bergpredigt", welches ober dem Portale der Kirche anzubringen ist, eine Concurrenz zwischen fünf Künstlern ausgeschrieben. Der Antrag der zur Beurtheilung der Concurrenz-Entwürfe eingesetzten Commission lautete zu Gunsten Alfred Rollers, dem infolge dessen der Auftrag zur Herstellung eines entsprechenden Cartons ertheilt wurde. Die Ausführung von zwei künstlerischen Arbeiten für das Portale der neuerbauten Ottakringer Pfarrkirche in Wien, u. zw. eines Relief-Medaillons mit der Darstellung der heiligen Familie und einer Engelsstatue, den Glauben darstellend, wurde dem Bildhauer Richard Tautenhayn übertragen. Einige staatliche Aufträge der jüngsten Zeit betreffen die Ausschmückung verschiedener Kirchen in Böhmen. So wurde der Maler Felix Jenewein in Prag mit der Ausführung eines Gemäldes „Das Martyrium



LICHTDRUCK VON J. LÖWY

MITTELALTERLICHER WANDTEPPICH



des heiligen Jakobus“ für die Decanalkirche in Beraun und eines zweiten Gemäldes „Der heilige Rochus unter den Pestkranken“ für die neue Pfarrkirche zu Žižkow, der Maler Alexander Jakesch in Prag mit der Ausführung eines Gemäldes, dessen Darstellung auf das Allerheiligste Altarssacrament Bezug zu nehmen hat, für die Corporis Christikirche in Graslitz betraut. Der Bildhauer Stanislaus Sucharda in Prag hat die ihm vom Ministerium für Cultus und Unterricht seinerzeit übertragene Ausführung des Marmorreliefs „Wiegenlied“ bereits vollendet. Das Werk wurde vom Ministerium der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag zur Aufstellung in der Gallerie des Rudolfinums zugewiesen. Schliesslich wäre noch zu erwähnen, dass der Minister für Cultus und Unterricht die Herstellung einer Marmorgruppe und zweier Cherubim in Sandstein für den Altar der Kaiserjubiläums-Votivkirche zu Weidenau in Schlesien auf Rechnung der staatlichen Kunstcredite bewilligt hat. Die Marmorgruppe soll die Vision des heiligen Franz von Assisi darstellen, welchem die Kirche geweiht ist. Der Bildhauer Josef Obeth, ein Schüler Kundmanns, hat bereits mit der Arbeit begonnen.

MITTHEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

NEUORDNUNG DER SAMMLUNGEN. Anschliessend an die Neuaufstellung der keramischen und der Textilsammlung in den Sälen II und IV ist nun auch eine übersichtliche, systematische Anordnung der reichhaltigen Glassammlung des Museums im Saale III durchgeführt worden. Dem Eingange (durch Saal II) zunächst ist die höchst instructive Sammlung von Bruchstücken römischer Glasarbeiten in drei Pultkasten aufgestellt. Darauf folgt die Gruppe venezianischer Gläser aus dem XV. bis XVIII. Jahrhundert, welche mit den modernen Nachbildungen venezianischer Glasarbeiten den Raum bis gegen die Mitte des Saales hin in Anspruch nimmt. Hieran reihen sich in einem Compartiment des grossen Wandschrankes die spanischen Gläser und die orientalischen Glasarbeiten. In der Mitte des Saales folgen die deutschen Gläser, unter welchen sich besonders die mit Schmelzmalereien decorirten Humpen und Pokale aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert durch Schönheit und Seltenheit auszeichnen. Den Hauptstock der Sammlung bilden jedoch die geschliffenen und gravirten böhmischen Gläser aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert, die im Verein mit den Doppelgläsern mit Zwischenvergoldung, den Schaper-Gläsern, Rubingläsern u. s. w. fünf grosse Schränke füllen. Eine prächtige Collection moderner Nachbildungen gravirter böhmischer Gläser leitet hinüber zu den modernen Arbeiten am Ausgang des Saales, zu den französischen, englischen und russischen Gläsern, denen sich in grösserer Ausdehnung die böhmischen Arbeiten und als hervorragendster Theil derselben die Erzeugnisse von J. & L. Lobmeyr anschliessen. Einzelne kleinere Ausstellungsschränke bergen noch die Gruppe der Glasbläsereien sowie der chinesischen, japanischen und amerikanischen Gläser. Vor den fünf Fenstern des Saales wurden gegen fünfzig Glasgemälde in historischer Anordnung aufgestellt.

Unmittelbar nach der Wiedereröffnung des Saales III wurde die Neuaufstellung der Sammlungen im Saale I (Arbeiten aus edlen Metallen, Schmuck und Email) in Angriff genommen.

MITTELALTERLICHER WANDTEPPICH. Zum erstenmale gelangte der auf unserer Lichtdrucktafel abgebildete, unlängst von dem Österreichischen Museum erworbene Wandteppich, der dem Ende des XIV., spätestens dem Anfange des XV. Jahrhunderts entstammt, in der retrospectiven Abtheilung der Prager Industrieausstellung des Jahres 1891 an die Öffentlichkeit; kurze Zeit vorher erst war er im Schlosse Millischau, einem Besitze des Grafen Hans Ledebur, aufgefunden worden. Der auffallend lange Behang diente vermuthlich zur Füllung eines Frieses über der Wandvertäfelung eines Saales und kann als ein Hauptvertreter einer kleinen, aber sehr interessanten Gruppe oberdeutscher Textilarbeiten angesehen werden, die alle dem genannten Zeitraum entstammend, bereits in der späteren Hautelisse-Technik gearbeitet sind und sich durch die eigenthümliche Phantastik ihres Inhaltes auszeichnen. Besonders fallen bei einzelnen dieser Stücke die wilden oder Waldmänner auf, die in der Vorstellung der damaligen Zeit eine ähnliche Rolle spielten, wie das Schäferleben in den höfischen Kreisen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Ein kleinerer Rücklaken, der solche wilde Männer in allegorisch-phantastischer Handlung darstellt, gehört bereits zum älteren Bestande des Museums. Das neuerworbene Stück weicht aber dadurch von allen andern der bezeichneten Gruppe ab, dass hier keine Allegorie oder scherzhafte Handlung dargestellt ist, sondern die wilden Männer die gewöhnlichen Arbeiten des Feldes mit den üblichen Geräthen und mit Pferd und Ochs vornehmen. Wir scheinen hier also thatsächlich eine vornehme Gesellschaft vor uns zu haben, die sich unter der Maske des Waldmannes und der Waldfrau denselben ländlich-harmlosen Thätigkeiten hingibt, wie Jahrhunderte später im Kleide des Schäfers. Die verschiedenen Beschäftigungen werden durch Verse erklärt, die im Katalog der genannten Ausstellung abgedruckt sind. Eine ausführliche Würdigung dieses Wandteppichs im Zusammenhange mit den übrigen Stücken der angeführten Gruppe bietet ein Aufsatz von J. von Falke in den Mittheilungen des k. k. Österreichischen Museums, N. F. Nr. 78.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat August von 3722, die Bibliothek von 749 Personen besucht.

KUNSTGEWERBESCHULE. Mit der Unterrichtsertheilung im technischen Zeichnen an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums wurde bis auf Weiteres der Professor an der k. k. Staatsgewerbeschule im I. Wiener Gemeindebezirke Julius Kajetan und mit der Unterrichtsertheilung in der Kunstgeschichte für das Schuljahr 1898/99 der Vicedirector des k. k. Österreichischen Museums Dr. Eduard Leisching betraut.





1.	SAMSTAG..	REMIGIUS		
2.	SONNTAG...	B18. ROSENK.		
3.	MONTAG...	CANDIDUS.		
4.	DIENSTAG	FRANZ.SER		KAISERS NAMENSTAG.
5.	MITTWOCH.	PLACIDUS		
6.	DONNERS.	BRUNO		
7.	FREITAG.	JUSTINA	☾	
8.	SAMSTAG	BRIGITTA		
9.	SONNTAG.	B19. DIONIS.		
10.	MONTAG..	FRANZ.BOR.		
11.	DIENSTAG.	NICASIUS.		
12.	MITTWOCH.	MAXIMILIAN.		
13.	DONNERS	COLOMAN.		
14.	FREITAG.	CALISTUS.		
15.	SAMSTAG.	THERESIA	●	
16.	SONNTAG.	B 20. KIRCHW.		
17.	MONTAG..	HEDWIG		PATR. V. SCHLESIEN.
18.	DIENSTAG	LUKAS. EV.		
19.	MITTWOCH.	PETRUS v. A.		
20.	DONNERS.	FELICIAN.		
21.	FREITAG..	URSULA.		
22.	SAMSTAG	CORDULA	☽	
23.	SONNTAG.	B. 21. JOH. C.		
24.	MONTAG...	RAPHAEL. E.		
25.	DIENSTAG	CHRYSANTH.		
26.	MITTWOCH.	AMANDUS		
27.	DONNERS.	FRUMENTUS.		
28.	FREITAG.	SIMON u. JUDA.		
29.	SAMSTAG	NARCISSUS.	☀	
30.	SONNTAG.	B 22. CLAUD.		
31.	MONTAG.	WOLFGANG...		





ENGLISCHES SILBER AUS DEM XVIII. JAHRHUNDERT VON VINCENZ GRAF LATOUR

DIE Freude der Engländer an Silbergeräth war von jeher gross gewesen. Ein Schriftsteller aus dem XVI. Jahrhundert erzählt von dem Überfluss an Silbergeschirr in den Häusern des Adels, von den wohlgefüllten Silberschränken der Ritter und Herren, der Kaufleute und Bürger. Auch beim Landpächter sei meistens Silber zu finden gewesen, zum mindesten ein Salzfass, ein Weinkrug und ein Dutzend Löffel. Ein neuerer Schriftsteller sagt vom Engländer: Er hängt sehr an seinem Silbergeräthe und wenn er auch keine Galerie der Bildnisse seiner Vorfahren besitzt, so hat er doch ihre Punch-Bowls und Porringers (Trinkschalen) erhalten. Auch die Ärmsten haben irgend einen Löffel oder Napf, das Geschenk einer Pathin, aus besseren Zeiten gerettet.

Aus den Zeiten der Tudors und der ersten Stuarts ist nicht allzuviel an silbernem Hausrath erhalten geblieben. Noch das Meiste findet sich in den Hallen der Innungen, den Colleges der Universitäten, in einzelnen Schlössern — wie der Silberschatz auf Schloss Knole in Kent — als Vermächtnis von Donatoren und Vorfahren. Trink- und Speisegeschirr jener Zeit unterscheidet sich nicht erheblich von den Goldschmiedearbeiten des Continentes. Doch tritt der insuläre Charakter auch hier schon bisweilen hervor. So sind die Standing-Cups mit ihrem pyramidenförmigen Deckelabschluss, die monumentalen Salzfässer, die im Geschmack der Renaissance kunstvoll gefassten Trinkgefässe aus deutschem Steinzeug, orientalischem Glas oder Thon für die Zeit der Königin Elisabeth und Jakob I. charakteristisch.


Mug, verfertigt von T. Henning, London 1768

Die grosse Revolution hat unglaubliche Mengen des kostbarsten Edelgeräthes zunichte gemacht. Die An-



Tankard, verfertigt von John Langlands,
Newcastle upon Tyne 1773



Mug, London 1780

hänger der Dynastie und die Verfechter der Parlamentsrechte wetteiferten in Opfermuth und brachten ihren Besitz an edlem Metall zur Münze. Nach der Restauration der Stuarts und noch mehr nach der zweiten Revolution, welche Wilhelm III. auf den Thron brachte, traten ruhigere Zeiten ein. Der Wohlstand und Reichthum im Adel und in der Kaufmannschaft wuchs und erreichte im Laufe des XVIII. Jahrhunderts eine nie dagewesene Höhe. Da machte sich auch erneuert die Liebe an behaglichem Schmuck des Daseins geltend. Die Lücken, welche schwere Zeiten in die Schätze des Haushaltes gerissen hatten, wurden reichlich ausgefüllt. Es



Kanne, London 1785/86



Porringer, London 1705



Two-Handle Cup, Dublin 1740

entstanden jene Mengen von Geräthen aus edlem Metall, welche zum grossen Theile noch heute die Silberkammern der Vornehmen und Reichen des Landes füllen.

Über altes englisches Silber besteht eine geradezu classische Litteratur, welche es ermöglicht, an der Hand der seit jeher äusserst sorgfältigen Bezeichnung des englischen Silbergeräthes mit den



Vase, entworfen von Adam, London 1772

Vase, London 1779/80

Beschauzeichen der Ämter und den Meisterzeichen der Verfertiger die Geschichte nahezu jedes einzelnen Stückes zu schreiben. Die Arbeiten von William Chaffers und Wilfred Joseph Cripps, von Thomas Burns für Schottland, sind in ihrer Art unübertroffen und führen uns durch alle Geheimnisse britischer Merkzeichen. Der schreitende Löwe, der Leoparden- und Löwenkopf für England, die Distel für Schottland, die Harfe für Irland lassen in ihren Varianten



Zuckerschale, London 1773/34



Soup-Tureen, Dublin 1764/65

und mit den verschieden gestalteten Jahresbuchstaben den Zeitpunkt der Entstehung des Geräthes ermitteln, während zahlreiche Meisterzeichen dank den gründlichen Forschungen der genannten Autoren auf ihre Träger zurückgeführt werden können.

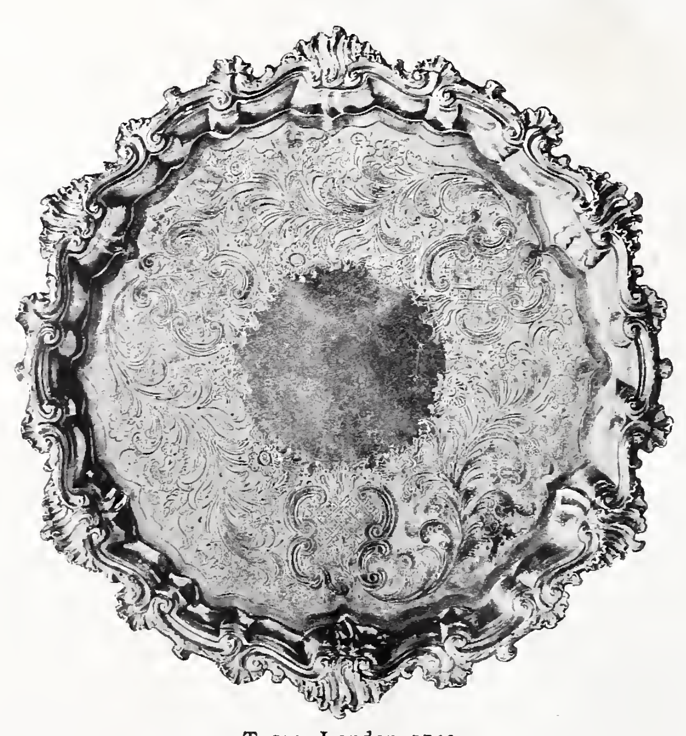
Das XVIII. Jahrhundert hat die Kunst der Silberschmiede in den britischen Inseln zu einer hohen, aber auch vielfach eigenartigen Blüte gebracht. Den Wandlungen, welche der universelle Geschmack während des Jahrhunderts durchgemacht hat, im grossen und ganzen folgend, hatte das englische Silber dennoch sein eigenes, nicht so sehr durch den Geschmack der Verfertiger als durch Sitten und Gebräuche des Landes bedingtes Gepräge. In allen Veränderungen der Formsprache vom Queen Anne-Stil bis zum Classicismus eines Flaxman und Adam tritt der englische Charakter im Silbergeräthe so kräftig hervor, dass auch bei oberflächlicher Betrachtung über die Provenienz eines Stückes selten Zweifel sein kann.

Zu Beginn des XVIII. Jahrhunderts waren die Hauptstätten der Silberschmiedekunst in England ausser London York, Exeter, Chester



Kaffeekanne, verfertigt von Thomas Whipham, London 1756

und Newcastle upon Tyne; in Schottland Edinburgh, Glasgow und Dundee, in Irland Dublin und Cork. Den erstgenannten englischen Städten wurde mit Parlamentsacten der Jahre 1701 und 1702 das Recht selbständiger Silberbeschau gegeben. Birmingham und Sheffield, welche in der modernen Silberproduction eine so grosse Rolle spielen und deren Merkzeichen — der Anker und die Krone — auf dem heutigen Silbergeräthe so häufig zu finden sind, erhielten dieses Recht erst im Jahre 1773. Die höchste Stufe nahm die Gilda Aurifabrorum in London ein, sowohl was kunstvolle als gediegene Arbeit anbelangt. Durch Kühnheit der Erfindung und Breite und Wucht der Arbeit zeichnen sich neben den Londoner die irischen Erzeugnisse aus. Den grössten Antheil an dem qualitativen und quantitativen Aufschwung der Goldschmiedekunst in England hatten die französischen Arbeiter, welche in der Kunstathmosphäre der Zeit Ludwig XIV. aufgewachsen, um die



Tasse, London 1743

Wende des Jahrhunderts zahlreich nach England eingewandert sind. Zwischen 1685 und 1742 sind 31 französische Namen als in die Goldschmied Hall in London neu eingetragen verzeichnet. Darunter die berühmt gewordenen Namen der Harache, Pantin, Platel, Willaume und vor allem des glänzendsten Vertreters des Louis XV., Paul de Lamerie. Allbekannte, noch jetzt bestehende Londoner Firmen haben im XVIII. Jahrhundert ihren Anfang genommen, so Garrard's, Rundell and Bridge, Storr and Mortimer, später zu Hunt and Roskell geworden. Für Rundell and Bridge hat Flaxman Formen und Entwürfe geliefert. Der Bedarf an neuem Silbergeräthe muss während des XVIII. Jahrhunderts ein ungeheuerer gewesen sein. Hiezu trug nicht wenig die fürstliche Gastfreundschaft der städtischen Gemeinwesen bei. Für ein Gastmahl, welches der Lordmayor von London 1761 dem Könige und der Königin gab, wurde das ganze Silbergeschirr und Tafelgeräthe bei Gilpin neu angeschafft. Hohe Würdenträger, wie Botschafter und Stellvertreter des Königs



Kaffeekanne, London 1759/60



Tasse, verfertigt von Robert Abercromby, London 1745



Epergne, verfertigt von Robert Hennel, London 1776—1780

in den Provinzen, erhielten das Tafelsilber auf Staatskosten beigestellt. Um 1720 wurden für ein solches von Garrard's 4000 bis 7000 Unzen Silber veranschlagt. Manches hievon mag in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts neuerlich eingeschmolzen worden sein, um neuer Mode zu huldigen. Da aber England die Stürme der Revolution und das Kriegselend nicht so unmittelbar zu erdulden hatte wie der Continent, und Münz- und Geldkrisen ihm erspart waren, ist wohl das meiste Silber aus dem XVIII. Jahrhundert erhalten geblieben, wird jetzt seinem historischen, künstlerischen und technischen Werte entsprechend vollauf gewürdigt und seine charakteristischen Formen dienen neuerer Zeit als beliebtes Vorbild moderner Arbeit.

Die Abbildungen, welchen diese Zeilen beigegeben sind, bringen eine Anzahl von solchen dem englischen Gebrauchssilber eigenartigen Formen nach Originalen aus dem XVIII. Jahrhundert, ohne selbstverständlich dieses Thema auch nur annähernd zu erschöpfen.

Für englische Sitte charakteristisch sind die deckellosen Tankards und Mugs, welche in den Grundformen dem Trinkgeschirr aus unedlem



Epergne, London 1750, Eigenthum der Königin von England in Windsor Castle

Metall nachgebildet, häufig als Preise bei volksthümlichen Wettspielen, vielfach auch als Taufgeschenke — christening mugs — gegeben wurden. Eigenartig sind auch die Trinkgefässe mit zwei Griffen, Porringer, auch Loving-Cups, oder nach ihrer häufigen Bestimmung zu Ehrengeschenken Presentation-Cups genannt. Sie machten gefüllt die Runde der Tafel und musste jeder Gast, sie bei beiden Griffen haltend, genau das ihm zukommende Mass des Inhaltes trinken. Bis heute ist dies die classische Form der Preise bei Wettspielen aller Art — nach ihnen Cups genannt — geblieben. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts haben sie unter dem Einflusse des Classicismus ihren Charakter als Trinkgefässe immer mehr verloren und die Gestalt von Vasen angenommen. Verwandte Formen zeigen um diese Zeit Suppentöpfe, Zuckerdosen und ähnliches Geschirr.

Theekannen und Theekessel haben sich beinahe immer an die überkommenen Formen des ostasiatischen Porzellans gehalten. Kaffee- und Chocoladekannen machten die Mode des Tages mit und erhielten um die Mitte des Jahrhunderts den reichsten Schmuck an Schnörkel- und naturalistischem Blumenzierrath. Es sind dies mitunter geradezu Meisterleistungen der Treib- und Ciselirkunst. Die Tassen, Waiters, waren meist mit dem kunstvoll gravirten Wappen der Besitzer versehen. Sie wurden ausser Gebrauch an die Rückwand der Sideboards gelehnt und gaben dem mannigfach aufgestellten Silber einen harmonischen Hintergrund. Ein gleichfalls dem englischen Geschmack eigenes Geräth dürfte das Epergne genannte Mittelstück der Tafel sein, meist eine Verschlingung von Körben und Schalen für Früchte und Blumen, oft verbunden mit Armleuchtern und anderem Zierrath. Wohl das schönste Beispiel ist der aus der Mitte des Jahrhunderts stammende Tafelaufsatz auf Schloss Windsor. Ein einfacheres aus dem Jahre 1776 trägt die Marke des Londoner Silberschmiedes Robert Hennell.

Etwas Eigenes ist es um das englische Silber jener Zeit. Es spricht daraus die Liebe des Engländers zum Innern des Hauses, zu froher Geselligkeit, zu den Freuden der schön geschmückten Tafel. Nicht minder der Stolz selbstgeschaffener Wohlhabenheit, welche sich des kostbaren Materiales in gediegener Form freut. Aber auch der Gemeinsinn, ja ein Stück öffentlichen Lebens drückt sich in dem vielgestaltigen Geräthe aus, auf welchem verschnörkelte Widmungen an Verdienste um das Gemeinwesen, an Erfolge auf mannigfachen Gebieten menschlicher Thätigkeit erinnern. Die Sitte, Dankbarkeit und Theilnahme im öffentlichen und im Familienleben durch Überreichung eines Silbergegenstandes — piece of plate — zu bekunden, hat sich in England bis heute erhalten.



Englische Beschauzeichen

AUS DEN WIENER GEMÄLDESAMMLUNGEN ☙ VON THEODOR V. FRIMMEL-WIEN ☙

MIT Vorurtheilen setzt man sich schwieriger auseinander als mit Überzeugungen. Da ist's in unserem Falle ein heute so recht verbreitetes Vorurtheil, dass Wien mit Ausnahme der kaiserlichen Galerie und der fürstlich Liechtenstein'schen Sammlung keinen bemerkenswerten Gemäldebesitz aufzuweisen hat. Einige besonders gut Unterrichtete lassen allenfalls noch die leicht zugänglichen Sammlungen der Grafen Harrach, Schönborn, Czernin und das Liechtenstein-Zimmer im städtischen Museum gelten. Hie und da, nicht allzu häufig, verirrt sich ein Wiener in die Akademie der bildenden Künste und entdeckt dort zwei, ja noch mehr vortreffliche Rubens, einen prächtigen Rembrandt, allerlei interessante alte Venezianer. Von mehreren Tausend Bildern, die man hier in anderen Sammlungen finden kann, wissen aber nur die wenigen aufmerksamen Beobachter, die jahrelang mitten in der Gemäldebewegung, im Bilderhandel, unter den Sammlern gelebt haben. Es ist ja richtig, dass Perlen der Kunst, wie Rafaels Madonna im Grünen, wie der Ildefons-Altar des Rubens, wie Dürers Allerheiligenbild (sie sind alle im Hofmuseum), wie der Huythuysen vom älteren Frans Hals und die zwei Söhne des Rubens vom grossen Vlamen selbst gemalt (diese in der Galerie Liechtenstein), dass solche Perlen in den versteckten Wiener Sammlungen nicht vorkommen; aber an guten Bildern von Meistern hohen Ranges fehlt es auch da nicht. Viele Bilder von unleugbarer Bedeutung bei Graf Lanckoroński, ein Reiterbildnis von Rubens, wohl den Herzog von Lerma darstellend, bei der Gräfin Clam-Gallas-Dietrichstein, gute Skizzen von demselben Meister in anderen Sammlungen, das Villiersbildnis von Van Dyck bei Jacob Herzog, ein kleiner Rembrandt in der Galerie des verstorbenen Franz Xaver Meyer, ein besonders interessanter Gerrit Dou bei Fürst Czartoryski, die Werke der beiden weit bekannten Hals, des älteren Frans und des Dirk Hals, bei Baron Albert Rothschild, der auch einen hervorragenden Boucher neben trefflichen Engländern besitzt, die „Gemalte Galerie" vom jüngeren David Teniers und gar vieles Andere bei Baron Nathaniel Rothschild, die Brueghels bei Todesco, Werthheimstein, M. Strauss, der Philip de Konengk bei



Salomon v. Ruysdael: Flusslandschaft (Sammlung Winter-Stummer in Wien)

J. v. Klarwill, die Begas bei Dr. A. v. Marenzeller, bei Dr. Gotthelf Meyer die Brosamer und der Bruyn, mehrere wertvolle Bilder bei Professor A. v. Reisinger, bei Josef Ritter v. Lippmann, bei Frau Dr. Reg. Kuranda, bei Tritsch, ausgezeichnete Franzosen des 19. Jahrhunderts bei dem kaiserlichen Rathe v. Preyer, bei Baron Gustav Springer, Anderes bei L. Lobmeyr, Reichert, J. M. Kohn, gute Alt-Wiener an vielen Orten — ich müsste lange fortfahren, um nur das Wichtigste zu skizziren — die ganze Reihe ist im allgemeinen und besonderen den Wienern unbekannt. Dass sich hier neben den allgemein zugänglichen Galerien noch über hundert kleinere Sammlungen finden, in denen zusammen mehrere Tausend beachtenswerte und einige Dutzend ausgezeichnete Bilder einen bedeutenden Geldwert vertreten, kümmert ein Vorurtheil wenig, das sich nun einmal in Wien zu verbreiten beginnt.

Genährt wird diese Voreingenommenheit durch verwandte Gedankenverbindungen, die dem Rufe der Wiener Eintrag thun. Erinnern wir uns an die unleugbare Beobachtung, dass unser Sammeleifer seit mehreren Jahren merklich zurückgegangen ist. Wenn im Laufe der jüngsten Jahre einmal ein Bild um mehrere Tausend Gulden



Gerrit Dou: Student in seiner Stube (Fürst Georg Czartoryski in Wien)

gekauft worden ist, so war das schier sensationell. Viele sind's zwar, die jetzt in Wien Gemälde sammeln, aber meist solche, die geringwertiges Zeug zu niedrigen Preisen erwerben. Tritt nicht ein kräftiger Umschwung ein, so werden wir bald bei Zweien, bei nur Einem angelangt sein, den man Sammler in grossem Stil nennen darf. Das allgemeine Interesse wird ja der Reihe nach auf ganz andere Dinge hingelenkt, als auf Malerei und Gemäldegalerien. Leute von angeblich nüchterner Denkungsart halten es für eine Spielerei, sich mit solchen Dingen zu befassen. Dächten sie aber recht nüchtern, so müssten sie zugeben, dass alles Kunstleben nur im Motto gar so heiter, in Wirklichkeit aber recht ernst ist, dass es eine hervorragende volkswirtschaftliche und politische Bedeutung hat.

Zu verkennen ist nun das Erschlaffen des Sammeleifers in keiner Weise, besonders auf dem Gebiete der Gemälde. Schliessen wir aber nicht sofort von dieser Erscheinung darauf zurück, dass der Gemäldebesitz Wiens als solcher mit wenigen Ausnahmen von geringer Bedeutung sei! Verwechseln wir nicht den Rückgang im Sammel-

wesen mit der Bedeutungslosigkeit des Vorhandenen! Wir zehren ja einstweilen noch von dem, was uns bessere Zeiten hinterlassen haben. Immerhin dürfen wir nicht mehr allzulang zusehen, wie aus den Sammlungen da und dort ein gutes, oft das beste Stück herausgefischt wird, um ins Ausland zu wandern. Sonst wird es wahr, dass die Bedeutung der kleineren Wiener Gemäldesammlungen nicht mehr ihrer Anzahl entspricht.

Eine weitere Nahrung erhält das ungünstige Vorurtheil noch aus anderer Quelle. Hat doch gegenwärtig der Suchende, Wissbegierige, der sich gern über den Gemäldebesitz der Hauptstadt unterrichten möchte, kein Buch zur Verfügung, aus dem er sich Raths erholen könnte. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts war alles anders. An und für sich gab es weniger Gemäldesammlungen als jetzt, und das Aufsuchen derselben war in der noch kleinen Hauptstadt viel leichter. Einige allerdings unkritisch abgefasste Nachschlagebücher halfen nach. Gegen Ende der Sechziger-Jahre hatte man F. G. Waagens Buch über „Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien“ zur Verfügung, das alles Wichtige besprach oder wenigstens andeutete und bei allen Fehlern doch eine erwünschte, brauchbare Arbeit war. Durch die Fortschritte der neueren Kunstwissenschaft und durch die Auflösung vieler Sammlungen, die Waagen vorher noch als ganze Galerien gesehen hatte, ist es bedingt, dass sein Buch längst veraltet ist. Seither ist aber auf demselben Gebiete nichts Entscheidendes geschehen, und so steht der Wiener von heute führerlos vor einem Bilderreichthum, den er nicht einmal zu überblicken vermag. Da kann sich denn manches Vorurtheil entwickeln, das früher bei leichterer Übersicht unmöglich war. Ich kenne genug Stimmen aus vergangenen Zeiten, die es unzweifelhaft klar machen, wie man Wien ehedem für eine Galeriestadt ersten Ranges angesehen hat. Man fand nicht Lobes genug über den Gemäldereichthum Wiens.* Nun haben die Wiener seither allerdings eine grosse Einbusse dadurch erlitten, dass bedeutende Sammlungen fortgeführt worden sind, wie etwa die Hoser'sche nach Prag (es war in den Jahren gegen 1845), die Esterhazy'sche nach Budapest (1869). Unvermerkt haben sich aber seither neue Galerien gebildet, und der Verlust ist längst wieder wett gemacht. Noch heute ist Wien eine Galeriestadt von grosser Bedeutung.

* Seitdem dieser Artikel geschrieben worden, ist die Einleitung zu meiner Geschichte der Wiener Gemäldegalerien erschienen. Dort sind Belege für die Wertschätzung der Wiener Galerien mitgetheilt. Seither hat sich auch Manches geändert, das oben berührt worden ist. So bildet sich z. B. in Wien ein neues junges Mäcenatenthum heraus, was bei den grossen Ausstellungen von 1898 zu beobachten war.



Ferraresisch-bolognesischer Meister (vermuthlich Correggio): Die heilige Katharina und andere Heilige
(Professor Andreas R. v. Reisinger in Wien)

Ein paar Worte, ein paar Zahlen, mitgetheilt in einer Zeitschrift, die noch ganz zart an Alter ist, damit werde ich nun freilich das erwähnte, hier bekämpfte Vorurtheil von der Unbedeutendheit des Gemäldebesitzes in Wien nicht beseitigen. Sicher wird die kurze Erörterung aber einige aufmerksame Leser finden, vielleicht sogar solche, die ihre reichen Mittel auch dazu verwenden, den alten Ruf der Galeriestadt frisch zu erhalten.

Zu den Abbildungen noch einige Zeilen: Das Figurenbild, das auf Seite 331 in Lichtdruck erscheint, ist ein Bestandtheil der Sammlung des Professors Andreas Ritter v. Reisinger in Wien, ein Werk vornehmster Art, das auch eine interessante Geschichte hat. Bevor es in Professor Reisingers Besitz gekommen war, bildete es ungefähr ein Vierteljahrhundert lang eine Zierde der berühmten Galerie Adamovics. In dieser hat es auch Baron Rumohr gesehen, der es in seiner „Reise durch die östlichen Bundesstaaten in die Lombardei" folgendermassen beurtheilt: „In dem Gemäldecabinet des Herrn Hofrath v. Adamovics zu Wien fand ich ein Altarblatt, auf starkem Holze gemalt, das vormals im Besitze des Staatskanzlers Fürsten Kaunitz war und demselben von einem Papste soll verehrt worden sein. Gewiss steht auf der Rückseite des Bildes ein Siegel mit den päpstlichen Insignien. So viel von der unstreitig guten Herkunft dieser interessanten Tafel, auf welcher die Madonna, Sa. Caterina, S. Johannes Baptist und andere Heilige dargestellt sind. Nach wiederholter Besichtigung überzeugte ich mich selbst vollkommen, dass Correggio diese Tafel um einige Jahre früher, als das älteste der vier Altargemälde der Dresdener Galerie gemalt haben müsse. Ich genoss die Befriedigung, dass eine Vereinigung der besten Historienmaler Wiens, der Herr Führich, Steinle etc. hierin nach längerer Besichtigung und mehrseitiger Erwägung meiner Gründe zuletzt mir unbedingt beizupflichten schienen." Rumohr scheint in allem Wesentlichen recht zu haben. Das Bild war sicher vorher in der Galerie des Fürsten Wenzel Anton Kaunitz, dessen Stempel es rechts unten trägt; auch dürfte die Benennung Correggio viele Freunde finden, obwohl unser Gemälde in den Entwicklungsgang Correggios, wie er neuestens von Corrado Ricci aufgebaut worden ist, nicht vollkommen hineinpasst, da es das ferraresische Moment besonders stark hervortreten lässt. Ein päpstliches Siegel mag vorhanden gewesen sein. Einen wichtigen Befund aber haben Rumohr und Adamovics, sowie die beigezogenen Kenner übersehen, dass sich nämlich auf der Rückseite die Brandmarke der Galerie Karls I. von England findet: C. R. mit einer Krone darüber. Erst der gegenwärtige Besitzer des Bildes hat diesen Umstand beachtet. Geht

man der Sache weiter nach, so findet man thatsächlich in dem höchst seltenen „Catalogue of King Charles the first, capital collection of Pictures, Limnings, Statues, Bronzes, Medals and other Curiosities“ herausgegeben nach dem Originalmanuscript des Van der Doort durch Vertue (London 1757, Seite 10, Nr. 38) unser Bild ziemlich genau beschrieben mit der Angabe, dass es aus Mantua gekommen sei, und mit der Benennung: Schule Raffaels. Nach der Zersplitterung der grossartigen Galerie verschwindet das Bild, soweit man heute urtheilen kann, aus dem Gesichtskreise. Ob die Angabe des päpstlichen Besitzes auf einer Verwirrung beruht oder einer bestimmten Überlieferung entspricht, hat sich bisher noch nicht ermitteln lassen. In der kleinen Monographie über die Galerie Karl I. von Phillips ist über diesen Punkt auch nichts zu finden.

Von einer ausführlichen Beschreibung des interessanten Werkes sehe ich hier ab, doch dürfte es nicht überflüssig sein, die Grösse anzugeben. Jetzt ist das Bild 1·56 Meter hoch und 1·23 Meter breit. Oben und unten ist das dicke Pappelholzbrett vor langer Zeit angestückelt worden, oben um 11 Centimeter, unten um 10, so dass das eigentliche alte Brett nur 1·35 Meter misst. Nahe dem unteren Rande des alten Bildes befindet sich die noch nicht aufgeklärte Nummer 232. Als Kaunitz das Bild besass, war es offenbar schon angestückelt, da sich der Galeriestempel auf der Ergänzung befindet. Fast selbstverständlich ist es, dass unser Bild in den Katalogen der Sammlungen Kaunitz und Adamovics nachweisbar ist. Wie lang wird das herrliche Werk wohl noch in Wien bleiben? Ich fürchte, wir werden ihm bald ein Lebewohl nach London oder Berlin nachwinken, wenn sich nicht ausnahmsweise ein Wiener Mäcen zu einer That aufrafft.

Die auf Seite 328 abgebildete Landschaft ist Bestandtheil der Galerie Winter Stummer in Wien und findet sich im gedruckten Katalog dieser Sammlung von 1895 eingehend beschrieben. Die Urheberschaft des Salomon van Ruysdael ist unverkennbar, selbst wenn man die Signatur nicht beachtete, die sich auf der Fähre vorfindet. Auch eine wahrscheinliche Datirung gegen 1660 würde man nach dem Stil unschwer zustande bringen, wenn man die Jahreszahl 1657 übersehen haben sollte, die der Künstler seiner Unterschrift beigefügt hat. In der ungarischen Landesgalerie und in der Georg Ráth'schen Sammlung zu Budapest befinden sich datirte vortreffliche Werke aus derselben Periode des Künstlers.

Von der Geschichte dieses Bildes kenne ich nur einen ganz kleinen Abschnitt: Vor 1855 hat es sich in der Wiener Sammlung Baranowski befunden, aus der es dann zu Jos. Winter kam, welcher es sammt

seiner ganzen Galerie seiner Tochter, der Frau Baronin Stummer v. Tavarnok hinterlassen hat. Nach dem Tode der Baronin, 1896, ist der Galeriebesitz getheilt worden, doch befand sich der grosse Ruysdael noch vor kurzem im Baron Stummer'schen Palais in der Heugasse.

Das Sittenbildchen mit dem Raucher beim Fenster, auf Seite 329 abgebildet, gehört dem Fürsten Georg Czartoryski und befindet sich seit Jahren in dessen Gemäldesammlung zu Weinhaus. Es ist ein durch prächtige Wiedergabe alles Stofflichen und überaus gepflegte Technik ausgezeichnetes Werk des Gerrit Dou. Die echte Signatur auf dem Buche vorne habe ich vor etwa zehn Jahren aufgefunden und in Lützows Kunstchronik (XXIV, Nr. 31) mitgetheilt. Heute füge ich hinzu, dass die Jahreszahl 1660 unter dem Künstlernamen steht. Sie ist bei günstiger Beleuchtung mit Sicherheit zu lesen. Die Wanderungen dieses kleinen Wunderwerkes kenne ich nicht, doch ist es höchst wahrscheinlich, dass wir dasselbe Bild vor uns haben, welches 1708 in einem Amsterdamer Versteigerungskatalog beschrieben ist als „Een Studioos in zyn Kamer (Tabak rokende) van Douw“ (Student in seinem Stübchen, Tabak rauchend, von Dou).

Wie mit den Mittheilungen im Text, so steht es auch mit den Abbildungen. Es kann nur weniges aus der grossen Masse herausgegriffen werden. Möge dieses Wenige, das hier zum erstenmal abgebildet wird, dazu beitragen, den versteckten Wiener Gemäldebesitz einer gerechteren Würdigung zuzuführen, als sie ihm bisher zutheil geworden.

ENGLISCHE MÖBEL SEIT HEINRICH VII. THRONBESTEIGUNG (III.) VON HUNGERFORD-POLLEN-LONDON



n Knole Park, Kent, einem der grössten und bedeutendsten, ehedem königlichen Schlösser Englands, befinden sich die interessantesten Möbel aus der Zeit Jakob I., welche uns heute überhaupt noch erhalten sind. Jakob residirte auf diesem Besitze, der ursprünglich den Erzbischöfen von Canterbury gehörte und in den Besitz Heinrich VIII. überging — ein Herrscher, der stets Wege fand, von den geistlichen Würdenträgern das zu erlangen, was ihm passte. Thore und unzählige architektonische Details geben Zeugnis für die Geschichte dieses Schlosses, das neben

seiner einzigen Sammlung von Möbeln aus der Zeit Jakob I. auch zahlreiche Familien-Porträts enthält.

In den verschiedenen Galerien hat man Stühle, Sophas, Schemel etc. aufgestellt, die mit altem Sammt in prächtigen Farben überzogen, mit Fransen besetzt, von gleicher Schönheit wie ehedem sind. Ein Bildnis des Königs stellt diesen auf einem der Stühle sitzend dar, während das Möbel selber unter dem Bild an der Wand Platz gefunden hat.



Armsessel, Nussholz, um 1660 (Lord Sackville, Knole)

Bis herab in das XVI. Jahrhundert kannte man das, was wir unter dem Ausdrucke Wagen verstehen, kaum. Die Frauen wurden in Tragstühlen, die an zwei langen Stangen hiengen, von einem Pferde rückwärts und einem vorne, beide mit ihren Reitern,



Buffet, Eichen, um 1620 (Sir Spencer Ponsonby-Fane)



Schrank, Mahagoni, um 1750 (Lords Commissioners of the Admiralty)

getragen. Bei Krönungen, Hochzeiten und ähnlichen Aufzügen wurden offene Stühle mit Seide in den Farben gefüttert, welche die durch den Festzug zu ehrenden Personen zu den ihrigen gemacht hatten, benutzt.


Windsor-Armsessel um 1710 (C. H. Talbot, Esq., Lacock Abbey)

Elisabeth von York zeigte sich gelegentlich ihrer Krönung als Königin Heinrich VII. in einem offenen Tragstuhl mit einem Baldachin, der von vier Rittern des Bathordens getragen wurde. Königin Elisabeth ist auf einem ihrer Porträts in einem offenen Stuhle, der auf den Schultern ihrer Höflinge ruht und von solchen umgeben dargestellt. Es war zu ihrer Regierungszeit, dass man Wagen einführte — man sagt aus Ungarn; ihre Zahl war eine geringe und es galt für weibisch, wenn Männer sie benutzten. Nach Stowe baute Walter Rippon im Jahre 1555 eine Kutsche für den Herzog von Rutland. Zu diesen Zeiten unternahmen Damen nur selten lange Reisen. Die Strassen waren schlecht und unsicher. Sogar am Beginne unseres Jahrhunderts noch waren die Wegelagerer, von denen sich zahllose Erzählungen erhalten haben, nicht völlig verschwunden.


Armsessel, Mahagoni, Chippendale, um 1760 (Worshipful Company of Drapers)

Während des XVII. Jahrhunderts finden wir eine bedeutsame Entwicklung in der Verzierung von musikalischen Instrumenten. Lauten, Spinette, Violinen und andere Saiteninstrumente waren schon vor dem XVI. Jahrhundert im Gebrauche. Die Sängergalerie in der Kathedrale von Exeter enthält Abbildungen von Engeln, welche


Bank, Mahagoni, um 1750 (Vincent J. Robinson, Esq., Dorking)

auf Pfeifen, Harfen, Spinetten und anderen Instrumenten spielten, die im Mittelalter im Gebrauche standen.

Kleine Orgeln, bei welchen der Spieler mit den Fingern die Noten spielt und gleichzeitig den Blasbalg in Bewegung setzt, waren am Anfange des XVI. Jahrhunderts im Gebrauche. Diese Instrumente wurden mit Geschick geschnitzt, vergoldet und bemalt. Noch besitzen wir eine kleine Violine, welche von Robert Dudley, dem berühmten Earl of Leicester, aus der Zeit der Regierung Elisabeths stammt; ein prächtig geschnitztes Instrument, von dem ein Theil dem XII. Jahrhundert zugeschrieben wird.



Schreibtisch, Satinholz, Sheraton, um 1780 (W. F. B. Massey-Mainwaring)

Grössere Instrumente wurden unter der Regierung Jakobs hergestellt. Unsere Ausstellung von 1896 wies eine innen reich bemalte und vergoldete Harfencassette aus Eichen auf. Dieselbe ruht auf einer Reihe von Bogen, die von cannelirten Säulen mit geschnitzten Details getragen wird. Sie gehört der Sammlung des Schlosses Knole an.

Mit den Elisabethinischen Möbeln gieng es zu Ende, als Karl I. den Thron bestieg. Unter der Regierung Jakobs wurde eine grosse Zahl von Häusern, von denen manche noch heute stehen, im gemischten Stile ausgeführt und eingerichtet. Zwischen den Möbeln des Nordens und Südens, des Ostens und Westens von England, die aus dieser Periode stammen, zeigen sich eben so grosse Differenzen, wie wir sie in der Architektur dieser Landestheile wahrnehmen. Aus den Niederlanden wurde ziemlich viel an geschnitzter Arbeit, insbesondere Vordertheile für Schränke und Truhen aus Eichen, die dann von den einheimischen Zimmerleuten verwendet wurden, eingeführt. Die reicheren Landbewohner liessen sich einzelne Mitglieder der Tischlergilde zur Herstellung ihrer Objecte aus London kommen, während für die Minderbemittelten die Handwerker des Dorfes arbeiteten. All deren Erzeugnisse jedoch zeigten eine gewisse Ähnlichkeit und folgten den damals modernen Typen.

Karl I. bestieg im Jahre 1625 den Thron und die Mode in der Kleidung und Hauseinrichtung erfuhr damals ganz wesentliche Veränderungen. Seine Vermählung mit der Tochter Heinrich IV. von



Ecksessel, Mahagoni, um 1780 (Sir Spencer Ponsonby-Fane)



Armsessel, bemalt und vergoldet, Adam, um 1800 (Sir Spencer Ponsonby-Fane)

Frankreich brachte französische Moden an den Hof. Der spanische Kragen und Hut, Spitzen und manch andere prächtige Erzeugnisse aus Frankreich gesellen sich zu unseren Vorstellungen über die Hofführung jener Zeit. Zeugnis dafür geben die damals von Malern der verschiedensten Nationen ausgeführten herrlichen Porträts.

Von hohem Interesse ist es, das Entstehen der Moden in den Möbeln und ihre Entwicklung zu verfolgen, welche, wiewohl lange andauernd, sich in ihrem Fortschreiten verändern, nach und nach an Schönheit einbüssen und schliesslich ihre Charakteristik mehr oder weniger verlieren. Die Eleganz und Gediegenheit des italienischen Classicismus von 1500 machte um 1625 der Überladenheit, Rohheit und Schwere Platz. Man erwartete einen Wechsel.

Der neue König war ein Mann von verfeinertem Geschmacke, er sammelte Gemälde und Zeichnungen und stattete seine Paläste prächtig aus. Der Hof zeigte sich würdevoll und nach aussen hin glänzend. Maskenzüge nach italienischer Art und dramatische Darstellungen mit all dem hiezu erforderlichen Apparate wurden veranstaltet. Ein grosser Architekt, Inigo Jones, wurde für diese Zwecke bestellt. Sein Name ist in der Kunstgeschichte wohl bekannt; seine Laufbahn hatte er, wie wir hören, als Zeichner decorativer Details begonnen; Kamine, Verkleidungen und andere Innendecorationen geben ebenso Zeugnis für sein Talent, wie die berühmte Brücke zu Wilton House, Whitehall in London und manch anderer Bau. Das Kensington-Museum besitzt eine Barke, für den königlichen Gebrauch bestimmt, mit reichgeschnitzter und vergoldeter Cabine am Hinter-



Whatnot, Mahagoni, Chippendale (Under-Secretary of State for India)

theile, deren Decoration an die Hand und an den Geschmack des genannten Künstlers erinnert, welche aller Wahrscheinlichkeit nach von Jones gezeichnet wurde. Bezüglich der Möbel, die ihm zugeschrieben werden, fehlt es an völlig verlässlichen Daten. Ein Tisch, genannt der Cromwell-Tisch, aus massivem Mahagoniholz im House of Commons und ehedem auch dort im Gebrauche stehend, mag von ihm herrühren.

Sir Spencer Ponsonby-Fane's Haus, von Jones erbaut, enthielt Stühle und andere seinerzeit in Kensington ausgestellte Möbel, die mit Recht als von Jones entworfen angesehen werden.

Vergoldete Möbel kamen, vielleicht aus Venedig importirt, zur Zeit der Regierung der beiden Könige Karl in Mode. Vor allem vergoldete man Tragstühle, Sänften und Wagen und es galt nicht mehr als weibisch, sich dieser Transportmittel zu bedienen. Tragsessel von zwei Sesselträgern getragen, waren noch am Beginne dieses Jahrhunderts im Gebrauche und beim Bau zahlreicher Londoner Häuser nahm man darauf Rücksicht, dass die Damen im Sessel in das Haus getragen werden konnten. Karl I. benützte sie, als er in seinen Unglückstagen in Oxford Hof hielt.

Karls Tod brachte einen völligen Stillstand in das glanzvolle Leben Englands. Die Personen von Rang und Vermögen hüteten



Sofa, Rosenholz, um 1790 (H. V. Le Bas)



Stuhl, Mahagoni, um 1790 (Vincent J. Robinson, Esq., Dorking)



Vorderansicht desselben Stuhles

sich, für ihre Wohnsitze Geld aufzuwenden, bis der Protector die Bürgschaft für den Schutz von Leben und Eigenthum übernahm.

Cromwells Haus in Highgate (Nord-London) enthält eine Anzahl geschnitzter Figuren, Soldatentypen, in einer Weise ausgeführt, die Zeugnis für die ausgezeichnete Arbeit jener Zeit geben. Die Figuren krönen die Spindel einer Wendeltreppe. Abgüsse derselben befinden sich im Kensington-Museum. Ein anderes Object aus dieser Zeit ist der Wagen Cromwells, heute der Staatswagen des Sprechers des House of Commons. Dieses Gefährte hat gerade Seitentheile, und die Eckpfosten sind in massivem Eichen prächtig geschnitzt. Emblematische Figuren, Jupiter, Neptun, die Stadt London und Afrika repräsentirend, tragen den Körper des Wagens, während andere, symbolische Darstellungen der Cardinaltugenden das Rahmenwerk überragen. Der Körper des Wagens ist mit schweren Riemen in einem eisernen Gestell eingehangen. Die Totallänge des Wagens beträgt 19 Fuss, weshalb für dieses Vehikel nur die allergrössten Pferde Verwendung finden können. Dem Sprecher gebüren nur zwei Pferde, während der



Stuhl, Mahagoni, um 1790 (Vincent J. Robinson, Esq., Dorking)

ehemalige Eigenthümer, der „Lord Protector", vor diesen Wagen sechs Pferde spannte.

Karl I. wurde häufig gemalt, doch wirft der Hintergrund dieser Porträts nur wenig Licht auf die Möblirung seiner Zimmer, indem diese Bilder zumeist nur einen Tisch und einen Stuhl zeigen.

Nach einer republikanischen Regierung von zehn Jahren bestieg Karl II. den Thron, und das sociale Leben des Reiches ging damit einem neuen bedeutsamen Wechsel entgegen. Karl II. war ein König, der nach langem Aufenthalt im Exil, und zwar am Hofe Ludwig XIV., wieder alle Macht in seinen Händen vereinigte. Der englische König copirte, so weit es anging, Luxus und Glanz seines mächtigen Verwandten, wie auch die weniger lobenswerten Gewohnheiten dieses grossen Herrschers. Die Personalausgaben stiegen mächtig, die nüchternen Sitten, die am Hofe seines Vaters herrschten, verwandelten sich bald in leichtes Leben und Lustbarkeiten, die der Sohn in einer mitunter sehr gemischten Gesellschaft genoss.

Silbergeräthe, von denen sich manches gute Stück in den Sammlungen der Königin und in Knole House befinden, hatten wieder ihre frühere Bedeutung erlangt. Zu Whitehall, einstens das Londoner Haus des Cardinals Wolsey, später ein königlicher Palast, waren die Schlafzimmermöbel, Waschbecken, Spiegelrahmen, Tische etc. durchwegs von Silber, und zwar letzteres in gehämmerter Form, bei den Spiegelrahmen und Tischen zumeist auf Holzplatten applicirt. Wandleuchter, Hängelampen und vielarmige Tischleuchter wurden grossentheils aus solidem Metall angefertigt. Auch die Speiseservice, Weinkühler, Vasen und Tafelornamente waren aus massivem Silber hergestellt.

Von Thonwaren und Porzellanschüsseln oder Tellern weiss man vor der Regierung der Königin Elisabeth nichts. Majolika wurde in venezianischen Schiffen aus verschiedenen Städten Italiens gebracht. In vornehmen Häusern stand Zinn im Gebrauche, während die minderbemittelten Classen ein viereckiges Brett aus Buchen- oder Pappelholz für die Speisen benützten. Darauf legte man eine dicke Schnitte von Hausbrot, welche den Saft der Speisen, die man auf diese Brotschichte legte, aufsog und die am Ende des Mahles verzehrt wurde.

Das Kensington-Museum besitzt einige Sets von dünnen, runden Platten aus Buchenholz angefertigt, im Durchmesser von 6 Zoll oder weniger, mit Blumen, Verzierungen und Sinnsprüchen bemalt, letztere nicht immer schmeichelhaft für Herren und Damen. Diese Schüsseln dienten für Zuckerwerk, während die Sinnsprüche zu scherzhaftem Gespräche den Anstoss gaben. Schüsseln dieser Art waren wohl kaum vor Jakob I. in Gebrauch.

MITTHEILUNGEN AUS DEM K.K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

RENAISSANCESCHMUCK. Die hier wiedergegebenen Gegenstände gehören zu den hervorragendsten Goldschmiedearbeiten des Österreichischen Museums. Sie kamen mit zahlreichen anderen einschlägigen Objecten im Jahre 1881 aus dem Besitze der Allerheiligenkirche zu Hall in Tirol in den unserer Anstalt.



Renaissanceschmuck

Ausser einem Kelch waren es zwei mit 213 Schmuckstücken behängte, aufs reichste mit Perlen ausgestattete Marienkronen, welche ursprünglich dem Haller Fräulein-Stift und nach dessen im Jahre 1783 erfolgter Aufhebung obengenannter Kirche zugehörten. Die 213 an den Kronen befestigt gewesenen Schmuckstücke, von denen hier drei Rosetten abgebildet sind, wurden vor einigen Jahren abgelöst und offenbarten erst da ihre ganze Schönheit, die Vollendung der Arbeit und den Reichthum der Motive, aber auch die Verwandtschaft mit den am Kelche angebrachten Arbeiten, deren Provenienz nun keinem Zweifel mehr unterliegt. Wir haben es hier mit Werken zu thun, deren Entwürfe auf Hans Mielich, den Hofmaler des bayerischen Herzogs Albrecht V. hinweisen. Mielich (1516—1573) hat, wie aus den Untersuchungen von Hefner-Alteneck und Schauss hervorgeht, auf die zahlreichen Goldschmiede, die unter Wilhelm IV. und Albrecht V. nach München berufen wurden, grossen Einfluss geübt, so vor allem auch auf Hans Reimer, einen gebürtigen Mecklenburger, der in Schwerin seine Lehrzeit verbrachte, im Jahre 1555 in die Münchener Zunft aufgenommen wurde und 1605 starb. In der Münchener Schatzkammer befindet sich ein Pokal, der das Zeichen Hans Reimers und die Jahreszahl 1563 trägt; der an diesem Pokale angebrachte aus Saphir geschnittene Ring in der Hand der den Deckel bekrönenden Pallas ist in den überlieferten Mielich'schen Zeichnungen des Schmuckes der Herzogin Anna (Gemahlin Albrechts V., Tochter Kaiser Ferdinand I.) enthalten. Dieser Pokal und unser Kelch zeigen die engste Verwandtschaft, die sich hinsichtlich der an den Schmuckstücken des Kelches hervortretenden Motive (menschliche und Thierfiguren, Blumen- und Fruchtgehänge in Verbindung mit geometrischem Ornament, Steinen und Perlen und reichster Anwendung von schwarzem, weissem, blauem Email, translucidem Roth und Grün) auch auf jene Mielich'schen Entwürfe zu Schmuckstücken aller Art erstreckt, welche Hefner-Alteneck im Jahre 1840 entdeckt und in den deutschen Goldschmiedewerken des XVI. Jahrhunderts veröffentlicht hat. Hiefür sind die



Kelch mit Renaissanceschmuck

abgebildeten Rosetten ein weiterer Beweis; auch die Entwürfe zu ihnen rühren zweifellos von Mielich her und Reimer wird sie ausgeführt haben. Der Umstand, dass sämmtliche Stücke unserer reichen Haller Collection der Beschauzeichen entbehren, weist darauf hin, dass sie auf Bestellung des Hofes geschaffen wurden. Und da wir wissen, dass Herzogin Anna lebhaften Antheil an den künstlerischen Bestrebungen ihres Gatten nahm, und dass ihre Schwestern, die Erzherzoginnen Magdalena, Helena und Margaretha, im Jahre 1567 das Fräuleinstift in Hall begründeten, so ist auch die Beziehung dieser ehemaligen Schätze des Haller Stiftes zur blühenden Münchener Goldschmiedekunst des XVI. Jahrhunderts klargestellt. Die adeligen Damen des Stiftes folgten dem Beispiele der Erzherzoginnen und entäusserten sich auch ihrerseits zum Schmucke der Kirche ihrer kostbaren Geschmeide, welche sodann auf die perlenbesetzten Marienkronen geheftet wurden, deren eine die eingravirte Inschrift trägt: „Donum Regij Parthenonis Antistita Maria a Spaun Comitissa Ao. 1657. Munificentissime Renovatum Antistita Eleonora Felicitate Comitissa de Arco Ao. 1767."

WANDARM AUS SCHMIEDEISEN. Das Österreichische Museum besitzt eine Collection geschmiedeter deutscher Wandarme aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert, welche durch Zeichnung und Arbeit hervorragen. Der hier abgebildete Wandarm, welcher eine Länge von 1·05 Meter und eine Höhe von 0·50 Meter hat, zeigt auf dem doppelt kehrseitig geschwungenen Gerüste freies Ranken- und Blattwerk in aussergewöhnlich schönem Linienspiel und trefflich zarter Behandlung. Die abschliessenden vierblättrigen Blumenkelche und ebenso der in der Mitte angebrachte, sind vergoldet, alles übrige ist schwarz.

BIBLIOTHEK DES MUSEUMS. Vom 21. October bis 20. März ist die Bibliothek des Österreichischen Museums, wie alljährlich, an Wochentagen — mit Ausnahme des Montags — von 9 bis 1 Uhr und von 6 bis 8½ Uhr Abends, an Sonn- und Feiertagen von 9 bis 1 Uhr geöffnet.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat September von 3244, die Bibliothek von 756 Personen besucht.



Wandarm aus Schmiedeisen

LITTERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. AESTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BARTELS, A. Was ist zeitgemäss? (Ver sacrum, Aug.)

BRAUN, E. W. Karl Hammer. (Kunst u. Handwerk, 10.)

DEBRIE, G. L'Animal dans la décoration. (Revue des Arts déc., Août.)

DREIBACH. Der Apfel als Sinnbild. (Die kirchl. Kunst, 16.)

Fachliteratur, Periodische. (Kunst u. Handwerk, 10.)

Frankreichs und Deutschlands Kunsthandwerk in französischer Beleuchtung. (Kunst u. Handwerk, 10.)

FROMANN, A. Unser Kunstgewerbe. (Vom Fels zum Meer, XVIII, 1.)

„In eigener Sache" (Wettbewerbe). (Deutsche Kunst und Decoration, II, 1.)

LEISCHING, Jul. Neue Wege. (Mittheil. des Mähr. Gewerbe-Mus., XVI, 1.)

L. G. Merkwürdige Wettbewerbe. (Kunst u. Handwerk, August.)

MAGNE, L. L'Art appliqué aux métiers. (Revue des Arts déc., Août.)

PAZAUREK, G. A. Die Ornamente der Prinz Eugen-Zeit. (Mittheil. d. Nordböhm. Gewerbe-Mus., 1.)

SCHUMACHER, Fr. Zum Kampf ums Kunstgewerbe. (Die Kunst für Alle, 23.)

SEIDEL, R. Unsere Fachlehranstalten in Österreich. (Illustr. Fachbl., 8.)

STEINDORFF, G. Das Kunstgewerbe im alten Ägypten. (Hochschul-Vorträge für Jedermann, 12.) 8°. 20 S. Leipzig, Dr. Seele & Co. 30 Pf.

Bimanual Training. (The Studio, Aug.)

Van de Velde, Henry. (Decorative Kunst, II, 1.)

WALDAU, O. Die Innendecoration des Wohnhauses in Hinblick auf das englische Familienleben. (Illust. Kunstgew. Zeitschr. f. Innendecoration, August.)

WEESE, A. Hans E. v. Berlepsch. (Deutsche Kunst und Decoration, II, 1.)

WICKHOFF, Fr. Über die historische Einheitlichkeit der gesammten Kunstentwicklung. Sonderabdruck aus den „Festgaben für Büdinger". Innsbruck, Wagner 1898. 8. 11 S.

II. ARCHITEKTUR. SCULPTUR

CLEMEN, P. Diana von Poitiers und die französische Renaissanceplastik. (Das Museum, III, 16.)

DAUN, B. Was stellt das Vischer'sche Tucher-Epitaph dar? (Repert. f. Kunstwiss., XXI, 3.)

FOURIER DE BACOURT, E. Epitaphes et Monuments funèbres inédits de la cathédrale et d'autres églises de l'ancien diocèse de Toul. Nr. 1. In-8°, 45 p. et 15 planches. Bar-le-Duc, Contant-Laguerre.

FRASCHETTI, St. Dei bassorilievi rappresentanti la leggenda di Santa Caterina in Santa Chiara di Napoli. (L'Arte, I. 6—9.)

FUCHS G. Deutsche Plastik. (Deutsche Kunst u. Decoration, 11.)

GERLAND, O. Werner Henschel. Ein Bildhauer aus der Zeit der Romantik. Mit 57 Abb. Lex. 8°. XII, 117 S. Leipzig, Seemann & Co. Mk. 5.

M. Adolph Halbreiter. Ein Nachruf. (Kunst u. Handwerk, August.)

MACKOWSKY, H. Sperandio Mantovano. (Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml. XIX, 3.)

MAUS, O. Charles Van der Stappen. (Art et Décoration, 8.)

MEISSNER, C. Moderne Restaurations-Räume. (Zeitschr. für Innen-Decoration, Sept.)

MUZIO, V. I. Fantoni, intagliatori, scultori e architetti bergamaschi. (Arte ital. dec. e ind., VII, 6.)

Preisbewerbung. Die, um den Entwurf für das Magdeburger Stadt-Museum. (Deutsche Bauzeitg., 71.)

SCHUMANN, Paul. Dresdner Architektur. (Deutsche Kunst und Decoration, Sept.)

SOULIER, G. L'Atelier de Glatyny. (Art et Décoration, 8.)

Statz, Vincenz. (Deutsche Bauzeitg., 71.)

Theater, Das neue königl., in Wiesbaden. (Deutsche Bauzeitg., 65, 66.)

TRŽESCHTIK, L. Über neuere Theaterbauten. (Allgem. Bauzeitg., 3.)

III. MALEREI. LACKMALER. GLASMALEREI. MOSAIK

BEAUREPAIRE, E. de. Les Vitraux peints de la cathédrale de Bourges. Avec une lettre du comte de Mursy, directeur de la Société française d'archéologie. In-8°, 44 p. Caen, Delesques.

BLANC, C. Une famille d'artistes. Les Trois Vernet: Joseph, Carle, Horace. Introduction de M. Henry Jouin. In-8° carré, 167 p. avec grav. Paris, Laurens.

Decorations for a Library by G. Moira and F. Lynn Jenkins. (The Studio, Aug.)

DOBBERT, E. Das Evangeliar im Rathhause zu Goslar. (Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml., XIX, 3.)

FRANCK, K. Über die Technik eines frühgothischen Glasgemäldes im germ. Museum. (Mittheil. aus dem germ. Nationalmus, 1898, p. 66.)

GRAEVEN, H. Il rotulo di Giosuè. (L'Arte, I. 6—9.)

HERMANIN, F. La Bibbia latina di Federico d'Urbino nella Biblioteca Vaticana. (L'Arte, I. 6—9.)

HEVESI, L. Hans Schwaiger. (Ver sacrum, Aug.)

KATSCH, H. Vom Theatermaler. (Die Kunst für Alle, XIII, 24.)

KLEIN, C. Rosen-Ranken. gr. Fol. 4 farb. Bl. Berlin, W. Schultz-Engelhard. Mk. 4.

LAFENESTRE, G. La Tradition dans la peinture française. La Peinture française au XIXe siècle: P. Baudry, A. Cabanel, E. Delaunay, E. Hébert. In-18, 392 p. Paris, May.

LEISCHING, Jul. Fritz Erler. (Mittheil. des Mähr. Gewerbe-Mus., XVI, 8.)

MAGUIRA, B. Neue Blumen-Studien. Gr. Fol. 4 Farbendr. Berlin, W. Schultz-Engelhard. Mk. 4.50.

MILLER, F. The Art of the Enameller. Alexander Fisher. (The Art Journ., Sept.)

POLACZEK, E. Josef v. Führich. (Mittheil. des Nordböhm. Gewerbemus. 1898, 2.)

SIZERANNE, Rob. de la. In Memoriam: Sir Edward Burne-Jones. (The Magazine of Art, Aug.)

THIERSCH, F. v. Neues über Fresko-Technik. (Kunst u. Handwerk, 10.)

TULPINCK, C. Annonciation; peinture murale du XVe siècle. (Revue de l'art chrétien, 4.)

Verfahren, Ein neues, der Freskomalerei. (Die Kunsthalle, 20.)

ZIMMERN, H. Hans Thoma., (The Art Journ., Aug.)

IV. TEXTILE KUNST. COSTUME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDER-ARBEITEN

BLANCHON, H. L. A. L'Art et la Pratique en reliure. 78 fig. dans le texte. Suivi d'un Rapport sur les accidents du travail, présenté par M. Lemale à l'assemblée générale des patrons relieurs. In-18 jésus, 189 p. Paris, Hetzel et Co. 2 fr.

FEIGL, H. Der orientalische Teppich. (Deutsche Teppich- und Möbelstoff-Zeitg., 17 n. „Wiener Mode".)

FLECHTER, W. Y. Reliures d'art modernes exécutées en Angleterre. Essaye historique. Catalogue de l'exposition ouverte du 13 juin au 2 juillet 1898. In-16, 32 p. Paris, Boussod, Manzi, Joyant et Co.

G. Bucheinbände. (Kunst u. Handwerk, 10.)

PRIDEAUX, S. T. Characteristics of Roger Payne, Binder. (The Magazine of Art, Sept.)

RONDOT, N. Les Relieurs de livres à Troyes du XIVe au XVIe siècle. In-8°, 16 p. Paris. Leclerc et Cornuau. (Extr. du Bull. du Bibliophile.)

Saison-Neuheiten in amerikanischen Tapeten. (Tapeten-Zeitg., 15.)

SCHUMANN, P. Über die Erhaltung der Volkstrachten. (Der Kunstwart, XI, 23.)

Something New in Bookbinding. (The Magazine of Art, Aug.)

Tapeten-Neuheiten, Londoner. (Tapeten-Zeitg., 17.)

Teppiche, Österreichische. (Blätter f. Kunstgew., 4./5.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

Aubrey Beardsley. (Mittheil. des Mähr. Gewerbe-Mus., XVI, 12.)

Billinghurst, P. J., Designer and Illustrator. (The Studio, Aug.)

BROMHEAD, H. W. Some Contemporary Illustrators. Max Cowper, Stephen Reid, Claude Shepperson. (The Art Journ., Sept.)

DODGSON, C. Das Original des frühesten Holzschnittes Hans Holbeins. (Jahrb. der königl. preuss. Kunstsamml., XIX, 3.)

KÖNIG, H. Georg Leopold Fuhrmanns Schriftprobenbuch von 1616. (Zeitschr. für Bücherfreunde, II, 5—6.)

MARTHOLD, J. de. Histoire de la lithographie. In-16, 64 p. avec grav. Paris, May.

MELLERIO, A. La Lithographie originale en couleurs. Couverture et estampe de Pierre Bonnard. In-8° carré, 47 p. Paris, publication de l'Estampe et l'Affiche, 50, rue Sainte-Anne.

MÜLLER-BRAUEL, H. Drei Ex-Libris der Lüneburger Ratsbibliothek. (Zeitschr. für Bücherfreunde, II, 5—6.)

Photographie in natürlichen Farben. (Gewerbebl. aus Württemberg, 33.)

SCHAEFER, K. Das Plakat. (Mittheil. des Gewerbe-Mus. zu Bremen, 8.)

SCHIREK, C. Hans Hirtz Avrifaber Norenbergensis. (Mittheil. des Mähr. Gewerbe-Mus., XVI, 16.)

SCHLOSSAR, A. Über Ex libris. (Mittheil. des Mähr. Gewerbe-Mus., XVI, 7.)

SCHMIDT, A. Mittelalterliche Lesezeichen. (Zeitschr. für Bücherfreunde, II, 5—6.)

SPONSEL, J. L. Georg Lührig. (Die Graphischen Künste, 3.)

VI. GLAS. KERAMIK

DENEKEN, F. Dänisches Porzellan. (Kunstgewerbebl. N. F. IX, 12.)

LARCHEVÊQUE, M. Fabrication industrielle de la porcelaine dure. In-8°, 202 p. avec fig. Paris, imp. Malverge. 3 fr.

Le maioliche italiane della collezione Spitzer, ora dispersa. (Arte ital. dec. e ind., VII, 6.)

MELANI, A. Mastro Giorgio. (Arte ital. dec. e ind., VII, 5.)

MILET, A. Historique de la faïence et de la porcelaine de Rouen au XVIIe siècle, à l'aide d'aperçus nouveaux et de documents inédits. In-16, 32 p. et planche. Rouen, Lestringant. Céramique normande.

SABATIER, G. Les Anciennes Faïenceries de l'Agenais. Avec planches par l'auteur. In-8°, 13 p. Agen, Impr. agenaise.

SCHIREK, C. Die Steingutfabrik in Bistrzitz am Hostein. (Mittheil. des Mähr. Gewerbe-Mus., XVI, 12.)

WINGENROTH, M. Ein emaillirtes Glas mit dem Bilde des Sebastian Stockhorner vom Jahre 1630. (Mittheil. aus dem germ. Nationalmus., 1898, p. 59.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

Some Addisonian Furniture. (The House, Aug.)

AUDLEY, Reg. An inexpensive Bedroom suite. (The Cabinet Maker, Sept.)

BAJOT, E. Du choix et de la disposition des ameublements de style. Etude des meubles au point de vue de leur destination variée, depuis les salles d'apparat jusqu'aux petits appartements dans lesquels se traduisent toutes les exigences de la vie privée. Deux cent vingt documents, d'après les reconstitutions d'art ancien. Dessins de Ch. Kreutzberger. In-4°, 174 p. Paris, Rouveyre.

BEYER, O. Eingelegte Holzarbeit. (Blätter f. Kunstgewerbe, 4./5.)

BÖSCH, H. Vorlagen für Stuhllehnen des 17. Jahrhunderts. (Mittheil. aus dem germ. Nationalmus., 1898, p. 57.)

DAVIES, G. S. Norwegian Wood-Carving. (The Art Journ., Aug.)

G. E. P. Mittelalterliche Schnitzereien und ihr vorbildlicher Wert. (Mittheil. des Nordböhm. Gewerbe-Mus., 1898, 2.)

LEISCHING, Jul. Bilderrahmen. (Mittheil. des Mähr. Gewerbe-Mus., XVI, 11.)

LUTHMER, F. Das Prälatenaltar im Frankfurter Kunstgewerbemuseum (Kunstgewerbebl. N. F. IX, 11.)

MENZEL, P. Musterblätter für Kerbschnitt. 1. Hft. Fol. 7 Taf. Hamburg, Boysen & Maasch. Mk. 2.50.

Mobili, Alcuni, nel Museo d'antichità in Parma. (Arte ital. dec. e ind., VII, 5.)

PRINGUER, H. Furnishings for the Hall. (The Cabinet Maker, Sept.)

SPAETH, K. Betrachtungen über Entstehung eines Möbels. (Illust. kunstgew. Zeitschr. f. Innendecoration, August.)

Some New Suggestions for Sideboards. (The Cabinet Maker, Sept.)

VOLBEHR, Th. Die Reflexe des Zeitcharakters in den Möbelformen. (Kunstgewerbebl. N. F. IX, 11.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

Kunstuhr, Die Olmützer. (Mittheil. des Mähr. Gewerbe-Mus., XVI, 13.)

ROBINSON, Fr. S. Decorative Art at Windsor Castle: Candelabra. (The Magazine of Art, Aug.)

STEININGER, E. M. Ciselir- und Treibarbeiten. (Blätter f. Kunstgewerbe, 4./5.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

ASHBEE, C. R. Challenge Cups, Shields, and Trophies. (The Art Journ., Aug.)

Mr. Gilbert Marks's Silver Work. (The Magazine of Art, Aug.)

MILLER, F., s. Gr. III.

SCHIREK, C., s. Gr. V.

Old Silver at Christie's. (The House, Aug.)

TECHTERMANN, M. de. Une croix du XV. siècle. (Fribourg artistique, 3.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

CHAMPIER, V. Roty à Rossigneux; Rossigneux à Roty. (Revue des Arts déc., Août.)

SALLET, A. v. Münzen und Medaillen. (Handbücher der königl. Museen zu Berlin.) Mit 298 Abb. 8°. IV, 224 S. Berlin, W. Spemann. Mk. 2.50.

THOMPSON, L. B. The Working of Shell Cameos. (The Art Journ., Sept.)

VAN MALDERGHEM, J. Du pourpre en héraldique. (Annales de la Soc. d'Archéologie de Bruxelles, XII, 3—4).

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

BERLIN

— RELLING, J. Die grosse Berliner Kunstausstellung. (Die Kunst für Alle, 22.)

BRÜNN

— Die Buchausstellung. (Mittheil. des Mähr. Gewerbe-Mus., XVI, 5.)

CHANTILLY

— GENSEL, W. Das Condé-Museum in Chantilly. (Kunstchron. N. F. IX, 32.)

DRESDEN

— LEHRS, M. Ausstellung von Wiener Ansichten des vorigen Jahrhunderts im königl. Kupferstichcabinet. (Sonderabdruck aus Nr. 190 des Dresdner Anzeigers vom 12. Juli 1898.) 8°. 6 S.

GEISLINGEN

— Die Bezirks-Gewerbeausstellung in Geislingen a. St. (Gewerbebl. aus Württemberg, 33.)

KREFELD

— Das Kaiser Wilhelm-Museum in Krefeld. (Decorative Kunst, 11.)

LEIPZIG

— KÜHN, P. Das Leipziger Kupferstich-Kabinet und die Sammlung Klinger'scher Handzeichnungen. (Deutsche Kunst und Decoration, Sept.)

LIMOGES

— LEYMARIE, C. Exposition rétrospective de l'art typographique (Typographie, Reliure, Gravure, Lithographie, Histoire du livre, Histoire de l'imprimerie); Exposition spéciale du livre limousin. Catalogue par ordre de matières. In-8°, 89 p. Limoges, imp. Charles-Lavanzelle.

LONDON

— Ausstellungen in London. (Decorative Kunst, I, 12.)

— GARDNER, J. St. The Metal Workers' Exhibition. (The Magazine of Art, Aug.)

— WHITLEY, W. T. The Art Metal Exhibition. (The Art Journ., Aug.)

MÜNCHEN

— GMELIN, L. Das Kunsthandwerk im Münchener Glaspalast. (Kunst und Handwerk, Aug.)

— Die Münchener Ausstellung. (Decorative Kunst, I, 12.)

NÜRNBERG

— Katalog der im germ. Museum befindlichen Glasgemälde aus älterer Zeit. II. Aufl. (Beil. zum Anzeiger 1898, 3.)

— RÉE, P. J. Die internationale Plakatausstellung in Nürnberg. (Bayerische Gewerbezeitung, 6.)

PARIS

— FRANTZ, H. Decorative Art in the Paris Salons of 1898. (The Magazin of Art, Aug.)

— L'Exposition de peinture de la Manufacture des Gobelins. (La chron. des Arts, 28.)

— The Paris Salons. (The Magazine of Art, Aug.)

— UZANNE, O. La Décoration des livres aux Salons de 1898. (Art et Décoration, 7.)

STOCKHOLM

— ROTTLIEB, Molly u. C. MÜLLER. Die nordische Ausstellung zu Stockholm 1897. II. Schwedische Webereien. (Deutsche Kunst u. Decoration, 11.)

WIEN

— BÜK, J. v. Von der Kaiserjubiläumsausstellung in Wien. Miscellen. (Central-Bl. f. Glas-Ind. und Keramik, 451.)

— Die Wiener Jubiläumsausstellung. (Decorative Kunst, I, 12.)

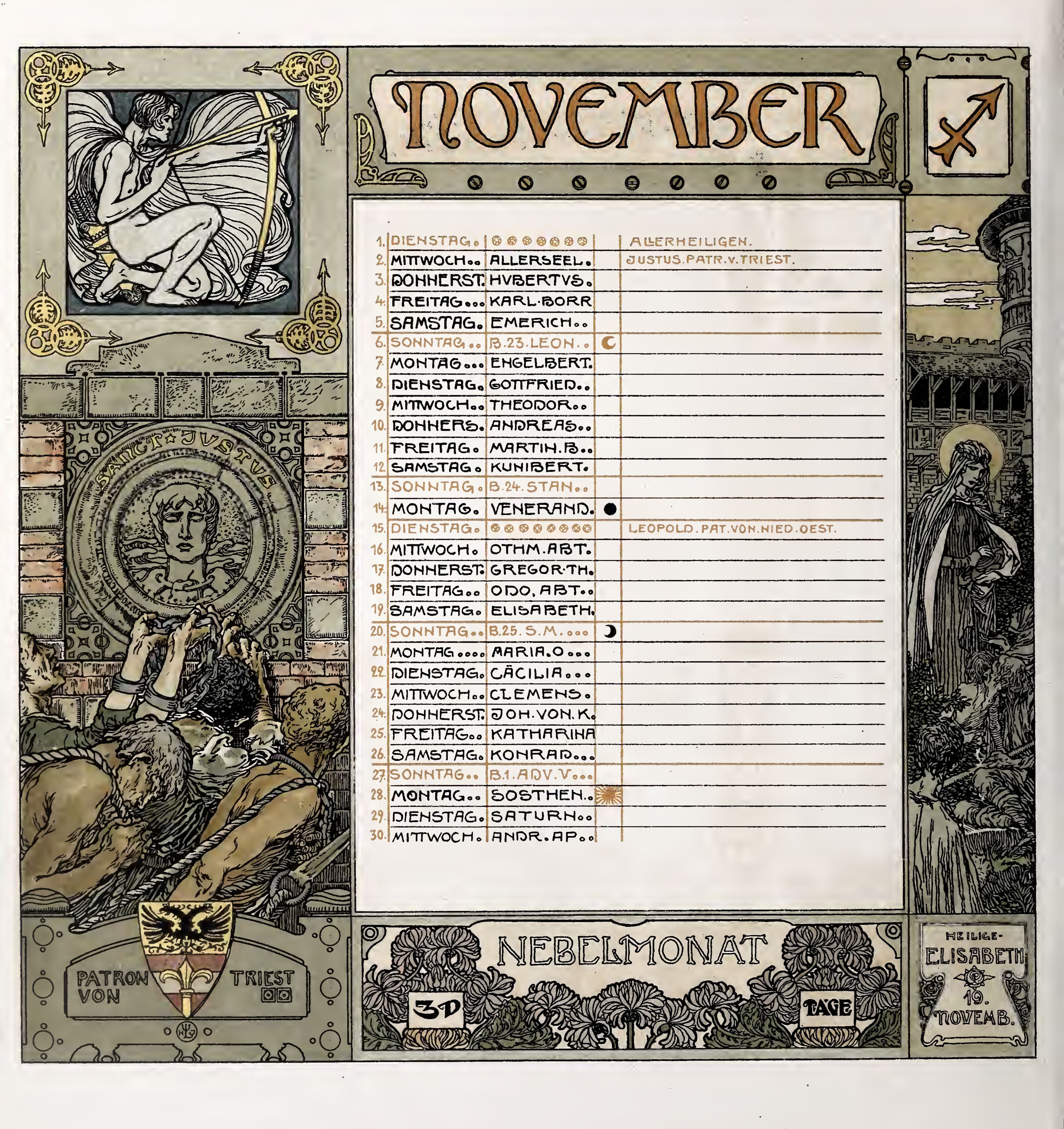
— RITTER, W. L'art décoratif aux dernières Expositions de Vienne. (Art et Décoration, 8.)

— SCHÖLERMANN, W. Wiener Jubiläumsausstellung 1898. (Deutsche Kunst und Decoration, Sept.)

ZÜRICH

— HEER, J. C. Das schweizerische Landesmuseum in Zürich. (Vom Fels zum Meer, 22/23.)





NOVEMBER
1. DIENSTAG. ALLERHEILIGEN.
2. MITTWOCH.. ALLERSEEL. JUSTUS. PATR. v. TRIEST.
3. DONNERST. HUBERTUS.
4. FREITAG... KARL·BORR
5. SAMSTAG. EMERICH..
6. SONNTAG.. B.23.LEON..
7. MONTAG... ENGELBERT.
8. DIENSTAG. GOTTFRIED..
9. MITTWOCH.. THEODOR..
10. DONNERS. ANDREAS..
11. FREITAG. MARTIN.B..
12. SAMSTAG. KUNIBERT.
13. SONNTAG. B.24.STAN..
14. MONTAG. VENERAND.
15. DIENSTAG. LEOPOLD. PAT. VON. NIED. OEST.
16. MITTWOCH. OTHM.ABT.
17. DONNERST. GREGOR·TH.
18. FREITAG.. ODO, ABT..
19. SAMSTAG. ELISABETH.
20. SONNTAG.. B.25. S.M....
21. MONTAG.... MARIA.O...
22. DIENSTAG. CÄCILIA...
23. MITTWOCH.. CLEMENS.
24. DONNERST. JOH. VON. K.
25. FREITAG.. KATHARINA
26. SAMSTAG. KONRAD...
27. SONNTAG.. B.1.ADV.V...
28. MONTAG.. SOSTHEN..
29. DIENSTAG. SATURN..
30. MITTWOCH. ANDR.AP..
SANCT JUSTUS
PATRON VON TRIEST
NEBELMONAT
30 TAGE
HEILIGE-ELISABETH 19. NOVEMB.



SANCTUS · LEOPOLDUS ·
UNDE · UBI · QUO
J. NOE



ARTHUR STRASSER VON LUDWIG HEVESI-WIEN



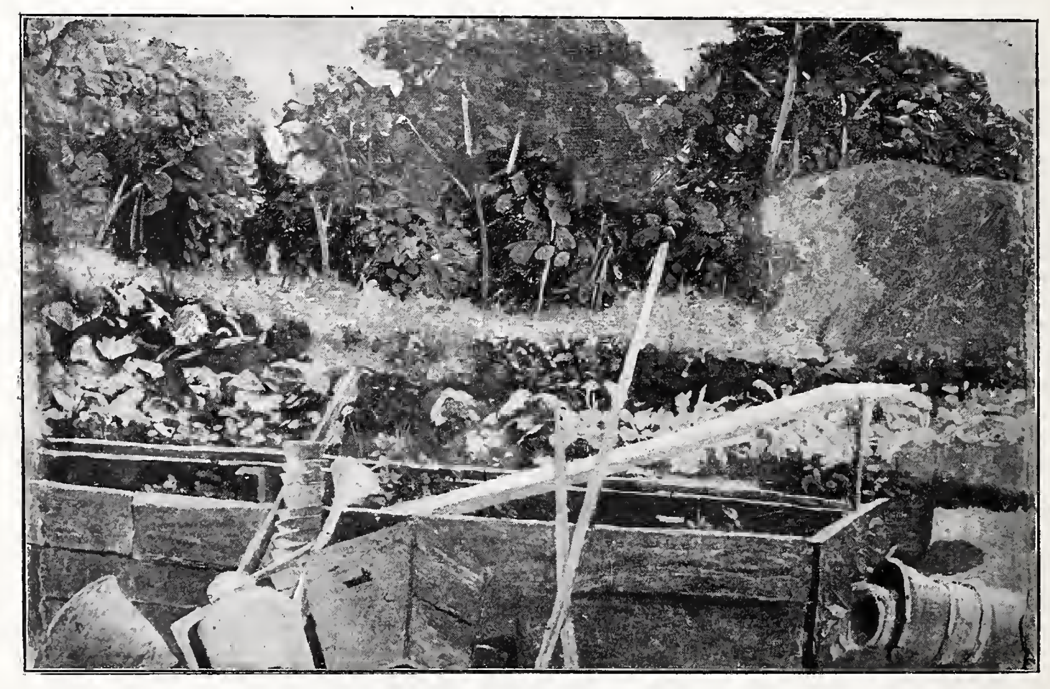
N der Makartzeit ging ein Farbenstrom über Österreich. Dem Nil gleich befruchtete er den Boden und ein Geschlecht von Farbenmenschen erwuchs. Farbige Maler und Zeichner, farbige Baukünstler, farbige Bildhauer. Unter den letzteren steht Arthur Strasser an gesonderter Stelle, ein ganz Eigener, in seinem Eigensten unerreicht selbst von der Plastik des Auslandes. Sein blosser Name erweckt den Begriff einer exotischen, „ethnographisch“ angehauchten Gestaltenwelt, einer ungewöhnlich colorirten, patinirten, polychromirten Erscheinungsweise. Der decorative Rausch und die Costümfreude jener Carnevalszeit der Wiener Kunst fuhr bei Strasser zunächst in den gebrannten Thon, in den Gips sogar, als gälte es, nur dem Farbendurst des Augenblicks zu genügen. Aber der Augenblick wurde nachgerade so schön, dass man ihn bald in Bronze und Marmor zu verweilen zwang. Auch die kleinen Massstäbe, die nach dem Krach allein verkäuflich waren, wuchsen allgemach und der gefällige Kleinplastiker von einst hat sich mit seinen letzten Werken zu einem Grossplastiker erster Stärke entwickelt. So steht der Künstler heute, weithin sichtbar, wie ein lebendiges Denkmal der Grosszeit unserer Wiener Farbe da, als der Einzige, in dem ihr heroischer Zug naiv und fruchtbar fortlebt.

Arthur Strasser ist 1854 zu Adelsberg geboren, wo sein Vater bei der Tracirung der Südbahn beschäftigt war. Er ist also doch ein Wienerkind, obgleich er das Licht der Welt „auf der Strecke“ erblickt hat. Er kam auf die Realschule in Wien, aber sein Traum war von früh auf die Farbe. Er wollte Maler werden, und es war der reine Zufall, dass er Bildhauer ward. Seine Schwestern gingen mit den Töchtern des Bildhauers Vincenz Pilz in eine Gesangschule und bewogen die Mutter des Knaben, ihn zu ihrem Vater zu schicken. Er blieb ein Jahr bei Pilz und bezog 1871 die Akademie. Schon 1874 sehen wir ihn bei Tilgner arbeiten, der damals seine Werkstatt in der Andreasgasse (Mariahilf) hatte. Der Tod des Vaters hatte ihn bereits zum Erhalter einer Familie gemacht. Jedenfalls blieb er an der Akademie weniger lang als beim Militär, denn die Unvollständigkeit des erforderlichen Trienniums bedeutete für ihn drei Jahre Truppendienst. Zum



Arthur Strasser

10. Feldartillerie-Regiment, das in Wiener-Neustadt lag, assentirt, liess er sich zum 11. nach Wien versetzen und blieb so in der Atmosphäre seiner Kunst. Erst 1879 war diese unplastische Episode überstanden. Eine Truppe japanischer Jongleure, die im Josefstädter Theater bei dem Ausstellungsstück „Abracadabra“ mitwirkte, weckte seine entscheidenden Instinkte. Im dunklen Trieb, irgendwie Form und Farbe zu vermälen, machte er mehrere farbige Büsten, einen Fischverkäufer und andere Genrefiguren aus diesem bunten Kreise. Eine buntgeblumte japanische Tänzerin, die anmuthig den Fächer führt, war die erste solche Terrakotta-Statuette, die ins Künstlerhaus gelangte. Sie erregte Aufsehen, noch am nämlichen Tage wurde sie von keinem Geringeren als Hans Makart angekauft. Er hatte die Klaue des Löwen sofort erkannt. Baron Leitenberger erwarb, was der Künstler noch Ähnliches hatte oder folgen liess. Er schickte ihn dann (1881) auf seine Kosten nach Paris. Zwei Winter verbrachte Strasser an der Seine, aber als richtiger Urwiener, ohne auch nur die Elemente des Französischen zu erbeuten. Im Sommer zog es ihn immer nach



Gartenstudie


Des Künstlers Mutter

der Heimat zurück. Sein bester Gewinn von Paris war, dass er dort eine wackere Elsässerin heiratete. Mit seiner Plastik hatte er in der wildfremden Kunstgrossstadt einen durchschlagenden Erfolg. Alles, was er ausstellte, erhielt den Ehrenplatz in einer Saalmitte und wurde sofort verkauft. Die einzig mögliche Auszeichnung, die „Anerkennung", fiel ihm sogleich zu. In der Kunstwelt erregte namentlich seine Methode des Polychromierens das grösste Aufsehen. Die geriebensten Polychromirer zerbrachen sich den Kopf, um hinter das Geheimnis zu kommen, wie diese absolut lebenstreuen und dabei absolut unveränderlichen Farben erzielt sein möchten. Bedeutende Künstler boten ihm im Tausch dafür ein Werk ihrer Kunst an. Aber er liess sich nicht herumkriegen, hatte es ihn doch so viele Jahre unermüdlichen Experimentirens und so viele schlaflose Nächte gekostet, um zu einer Methode für farbige Plastik, wie sie ihm vorschwebte, zu gelangen. Dieser Bildhauer, in dem ein Maler steckte, wollte durchaus ein peintre-sculpteur von neuer Empfindung und neuer Technik werden. Dabei


Landschaftsstudie


Baumstudie

aber rumorte der Maler in ihm noch immer und suchte den Bildhauer unterzukriegen. In Paris rührte er kein Modellirholz an, sondern malte eifrig drauf los; landschaftliche Studien, Figuren, Intérieurs; in Öl, in Pereirafarben, die er dann mit Schellack überzog. Mehrere dieser Studien besitzt er noch. Sein erster Versuch ist ein Stillleben mit einer dunkelrothen Tischdecke und einer blauen Cloisonné-Vase darauf, in der zwei chinesische Fächer stecken. Das ist natürlich noch mit einer ausgetasteten Genauigkeit gemacht. Aber schon die nächsten Bildchen, z. B. ein Kupferkessel und ein paar stilllebenartig arrangierte Innenräume, zeigen eine Weichheit und Tonschönheit, ein Gefühl für warmen Farbenschmelz, die an Pettenkofen erinnern. Wobei nicht zu unterschätzen, dass Pettenkofen sich von Anfang an sehr viel mit Strasser befasst hat. Jedenfalls übertraf dieser Plastiker, als er zu malen begann, sofort alle seine älteren Malercollegen. Aus dieser Zeit stammt auch ein erstaunliches kleines Profilbildnis seiner Mutter, mit weisser Halskrause, schwarzem Häubchen und einer ganz delicaten elfenbeintonigen Fleischfarbe, die an kleine Holbeins erinnert. Der ausgiebige Farbensinn, der sich in diesen Versuchen bekundet, ist die beste Erklärung für Strassers specialistischen Lebenserfolg. In Italien war der Künstler nie, wohl aber in Egypten, wo er 1892 mit dem Maler Charles Wilda sechs Monate verbrachte. Dort stürzte er sich mit Wonne in ein Farben- und Formenleben, für das er eine eingeborene Kraft der künstlerischen Witterung mitbrachte. Allerdings hatte er dort mit besonderen technischen Schwierigkeiten zu kämpfen. Er hatte gar nicht geahnt, dass er in Kairo keinen Modellirthon finden würde. Ein grosses Handlungshaus liess ihm aus Oberegypten acht Kameelladungen sandiger Erde kommen, die ein Heidengeld kostete und unbrauchbar war. Schon hatte er fünf Wochen verloren, ohne einen Strich modellirt zu haben.

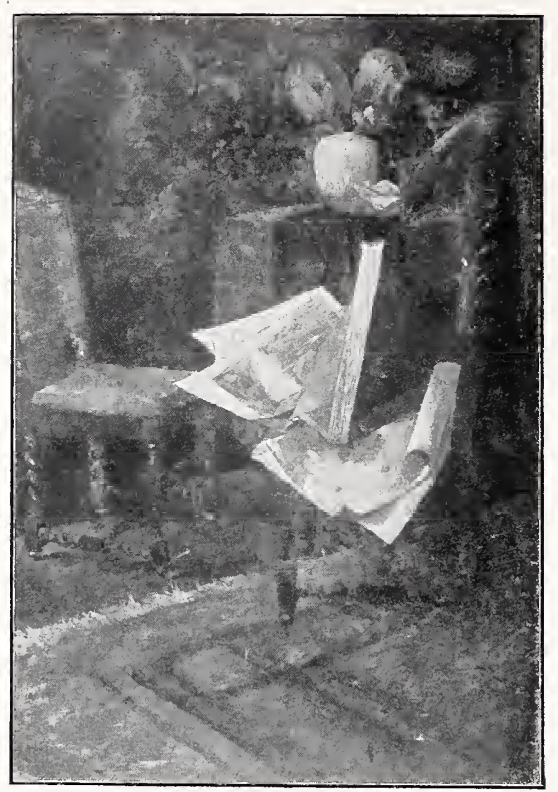
Da verschrieb er sich aus Italien vier grosse Kisten trockenen Thon, der, mit egyptischem Sand gemengt, ein vorzügliches Material für Terrakotta ergab. Das Schlemmen besorgte er mit seinem schwarzen Diener und zwei Eingeborenen. Der Hofphotograph Heymann in Kairo ging ihm bei alledem hilfreich an die Hand, so dass er, indem er bis Ende April (bei 42 Grad Hitze) aushielt, doch in kurzer Zeit 10 Büsten und etwa 12 kleine Figuren machen konnte. In Wien holte er sich dann den Studienstoff aus anderen Quellen. Seine unübertrefflichen Elephanten sind an Hagenbeck's Prachtexemplaren studiert, die in der Rotunde hausten; seine prächtigen Löwen ebendort, aber auch in Schönbrunn, wo er sein Auge so acclimatisirte, dass er die störenden Gitterstäbe gar nicht mehr sah.



Bauernhof

Versuchen wir zunächst die Kleinplastik des Künstlers zusammenzustellen, so erhalten wir folgende (weder vollständige, noch chronologische) Liste: Wasserverkäufer (Araber mit Wasserschlauch, in Egypten gemacht. Nicht weniger als 32mal wiederholt, darunter 9mal für Amerika). — Cassius (strenge Togafigur). — Fellachenweib (in Egypten gemacht).

Diese drei Terrakotten stehen im Jagdschlosse zu Lainz. Besonders interessant ist die auf einem Baufragment sitzende Fellachin, mit ihrem räthselhaften, ja sphinxhaften Wesen. Sie trägt den Stirnschmuck und schwarzen Nasenschleier, als Gewand ein blaues Umschlagetuch über gelbem Leibchen und zwei Unterkleider, ein schwarzes und ein rothes. Ihre Majestät weil. Kaiserin Elisabeth hatte an dieser Figur im Künstlerhause besonderen Gefallen gefunden und wollte sie kaufen. Sie fuhr nochmals hin, fand aber die Ausstellung schon geschlossen und begab sich daher zum Künstler. Sie wartete unten im Wagen,



Stillleben (erster Versuch)

während ihre Gesellschafterin Frau von Ferenczy hinaufstieg und nach der Figur fragte. Sie sei schon verkauft, hiess es. Es wurde an eine Wiederholung gedacht, als aber Ihre Majestät erfuhr, dass die Figur sich bei Miethke befinde, erwarb sie sie dort. Auch die Herren Josef Bratmann und Miethke besitzen sie.

Mondnacht (Egypterin, sitzend, träumt vor sich hin). — Arabischer Färber, mit Wolle (in Egypten gemacht). — Arabischer Wahrsager (Desgl. 2mal). — Arabischer Schuster (Desgl.). — Arabischer Musikant (Besitzer Herr Miethke). Ein Sprecher. — Drei sitzende Fellachinnen mit Krügen (in Egypten gemacht). — Verkäuferin (Desgl.). — Schlangenbeschwörer (Desgl.). — Kairener Wasserträgerin (sitzend, mit zwei Krügen. Herr Miethke). — 4 Figuren von japanischen Prinzen und 3 von Prinzessinnen, in reichen goldgestickten Gewändern. (In Chicago und New-York.) — Ritt zum heiligen Fluss. (Zwei Elephanten, deren einer sich mächtig gegen den anderen stemmt; zwischen ihnen ein Kornak, ein zweiter reitend. Besitzer Dr. v. Barbieri.) — Gebet des Hindu. (Zwei Elephanten, zwischen denen ihr Kornak aufrecht mit emporgestreckten Armen betet, beugen nach dortiger Sitte die Hinterbeine und trompeten mit. Besitzer Herr Miethke.) — Zwei Tempelelephanten (mit weissen Flecken auf der Stirne, Besitzer Herr Oberbaurath Otto Wagner). — Das Krüglein (Mädchen trägt einen Krug, der eine Arm ist des Gleichgewichtes wegen ausgestreckt. Besitzer Herr Spitzer, Herr Miethke.) — Verlassen! (Mädchen begiesst das Grab ihrer Eltern. Kaiserpreis. Besitzer Prof. H. v. Angeli.) — Gänsemädchen. (Bronze, braun. Besitzer Herr Karl Moll.) — Das Brieflein. (Goldene Medaille, München.) — Ein Nachkomme des Propheten. (Im grünen Turban. Besitzer Herr Alfred Strasser.) — Stoffhändler. (Besitzer Herr Pflasterermeister Böck, ein begeisterter Kunstfreund,

gleich seiner Gattin.) — Ein Sklave Neros. (Büste, Herr Miethke.) Araberin. (Büste.) — Araber. (Büste.) — Nubischer Knabe. (Büste, Besitzer Herr Canzi). — Das Geheimnis des Grabes. (Araber neben einem Sphinx stehend. Herr Miethke.) — Fellachenweib mit zwei Krügen. (Herr Jos. Bratmann.) — Japanerin. (Herr Eduard Veith.) — Der Blick in die furchtbare Ewigkeit. (Sitzende Egypterin, Herr Miethke.) — Schwerttänzerin. (Mischling, nackt, mit Leibchen und Gürtel, zwei Handschars mit den Spitzen auf den Leib gestützt. Herr Emanuel Bratmann.) — Indischer Priester. (In gelbem, schwarz-gestreiftem Gewande, die rechte Schulter nackt. Österreichisches Museum.)



Stillleben

Bei diesen und anderen Werken tritt zunächst das ethnographische Moment mit überzeugender Urwüchsigkeit hervor. Diese Japaner, Chinesen, Hindu, Fellachen, Araber, Mischlinge sind so echt, als nur möglich. Der untrügliche Rassen- und Typenblick des Künstlers übersieht nichts, was an ihnen specifisch ist. Dazu kommt sein eigens in dieser Richtung liegender Farben- und Stoffsinn. Die Stofflichkeit seiner Darstellungen geht bis zur Augentäuschung. Man betrachte daraufhin etwa den indischen Priester, aber nicht nur das Kleid, sondern auch die Haut. Die Haut der Farbigen mit ihrer feinen Textur, ihrer scheinbar grösseren Dünnheit und Dehnbarkeit und dem eigenthümlichen fettigen, wachsigen Lüstre macht den Eindruck eines anliegenden Seidentrikots mit gleissend glatten und fein geköperten Stellen. Bei Strasser ist all das unübertrefflich getroffen. Seine Oberflächenbehandlung trägt wesentlich dazu bei. Das Pulsierende, Athmende, Zuckende der Hautdecke, das in Luft und Licht immerfort vibrierende Spiel des Obenaufliegenden gibt er mit einer Feinfühligkeit, die sich als praktische Formfreude erklärt. Es ist darin eine förmliche Passion am Mitvibrieren. Ein Meisterwerk in dieser Hinsicht ist die



Kairener Wasserträgerin (H. O. Miethke)

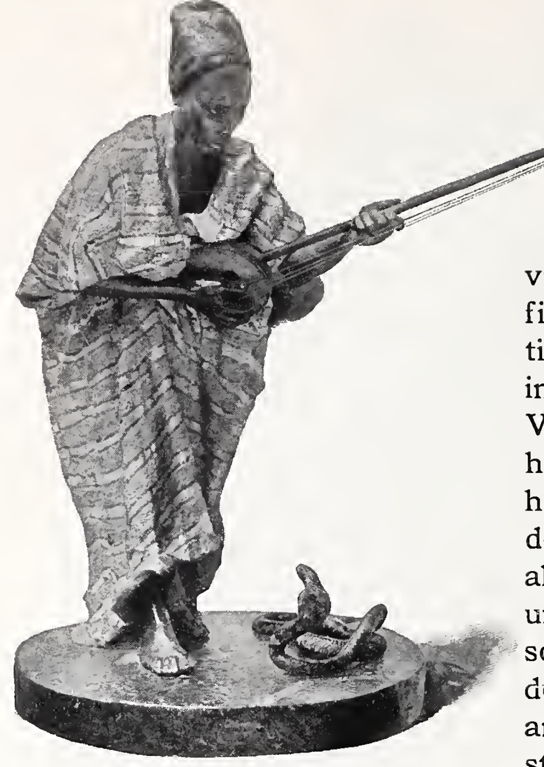
Schwerttänzerin, deren schon mehr kaukasische Tönung das feinste Formenspiel, vom Farbenspiel unbeirrt, erkennen lässt. Dass der Künstler dabei nie an das Panopticum erinnert, ist zu nicht geringem Theil seinem künstlerischen Handwitz zu danken, der pikanten Handschrift, der zuliebe man seine Werke so gerne in der authentischen Terrakotta geniesst.

Aber mit diesem bunten Völkchen erschöpft sich die Schaffenskraft des Künstlers nicht. Er ist selbst eine Kraftnatur und weiss sich darum Quellen zu öffnen, in denen er strotzende Ueberkraft darzustellen findet. Gross war das Staunen, als er vor drei Jahren seinen gewaltigen Triumphzug des Antonius als bronzegrün patiniertes Gipsmodell ausstellte. Der römische Feldherr sitzt auf einem Prunkwagen, der von drei Löwen gezogen ist; eine Löwin schreitet an der Kette neben dem Wagen her. Der Vorwurf ist geschichtlich. Bei Plinius (VIII. 6.) liest man: „Marcus Antonius spannte zuerst die Löwen zu Rom ins Joch an den Wagen, und zwar in dem Bürgerkriege bei der pharsalischen



Das Gebet des Hindu (H. O. Miethke)

Schlacht. Durch dieses wunderbare Gespann wollte er anzeigen, dass er seinen Ruhm darin suche, die Stolzen zu demüthigen.“ Auch Cicero sagt in der zweiten philippischen Rede: „Niemals zeigte Antonius seinen Charakter bestimmter, als da er in einem prächtigen Wagen, von zwei Löwen gezogen, mit der Komödiantin Cytheria, einer Buhlerin, und von Gauklern und Schurken umgeben, öffentlich durch die Strassen fuhr.“ Auch Plutarch erwähnt dieses Löwengespann. Strasser hat den Kopf seines Antonius einer römischen Münze entlehnt. Ein felsenharter Imperatorenkopf, dessen gewaltig entwickelte untere Kinnlade eine ungewöhnliche Animalität verräth. Die Hirnkapsel ist im Verhältnis klein, aber gross genug, um dieses Antlitz zu einer die ganze Welt umspannenden souveränen Verachtung zu befähigen.



Arabischer Musikant (H. O. Miethke)

Pompejus trägt die Tunica und quer über seinem Leib liegt in mächtigen Faltenzügen die Toga. Selbstverständlich erinnert keine Falte an Michelangelos Moses, dessen Mantel so viele spätere Generationen von Sitzfiguren bekleidet. Eine ganz gewaltige Masse, dieser Antonius. Er hält in der Linken, die sich auf die Wagenbrüstung stützt, den Feldherrnstab, mit der auf den Sitz herabhängenden Rechten die Kette, an der die Löwin schreitet. Sie ist ein altes, lang ausgewachsenes Thier und ihr geschmeidiger Katzenleib schmiegt sich im Gehen von selbst der Krümmung des Wagenkastens an. Dieser ist aus Erz, mit Edelsteinen besetzt, seine halbkreisförmige Rückwand mit fünf vergoldeten Reliefstreifen, Scenen aus dem Leben des Antonius, geschmückt, die Stangen mit Elfenbein eingelegt. Das Dreigespann aber besteht aus einem breitmähnigen Löwen, dem sich rechts und links zwei junge Löwinnen gesellen; die eine scheuert sich im Schreiten mit der ganzen Flanke an der ihres grossen Nachbars, so dass sie schief zu stehen kommt. Das ist Alles mit voller Wahrheit dem Leben abgelauscht. Überhaupt ist dieses Löwengespann von eigenthümlicher Wirkung. Die blossen Rückenlinien der Thiere, wie sie sich über einander hinmodulieren, erinnern an Hügelketten, die hinter einander entlang streichen. Die Behandlung der Thiere ist keineswegs stilistisch, wie etwa selbst bei dem lebensstarken Barye, sondern sie folgt bei aller Grösse treu der Natur. Die Form ist selbst an Stellen, wo man nicht leicht hinsieht, ganz aufrichtig gegeben, die kurzhaarigen („stockhaarigen“) Körperflächen mit ihren so ornamentalen Fransen- und Quastenbehängen dürfen wirken, wie in der Natur, die ja bei diesen Thieren ohnehin so monumental ist. Nur der kolossale Massstab stilisiert auch die Bestien. Das imposante Werk wird nämlich im Auftrage der Regierung, die sich damit ein grosses Verdienst um die Kunst und um Wien erwirbt,



Das Geheimnis des Grabes (H. O. Miethke)

in $1^2/_3$ Lebensgrösse ausgeführt. Es soll auf der Pariser Weltausstellung erscheinen und dann in Wien aufgestellt werden, im Volksgarten oder, wie der Künstler vorschlug, in den Anlagen bei den Hofmuseen, gegen die Babenbergerstrasse hin. Einstweilen wird man das fertige Werk in der Frühjahrs-Ausstellung der Secession zu sehen bekommen.

Das Motiv eines so ungewöhnlichen Gespanns hat den Künstler, der die sinnliche Schönheit des Thierkörpers zu schätzen weiss, oft


Indischer Priester (Oester. Museum)

beschäftigt. Er versteht die Römer, bei denen nach Plinius gelegentlich sogar ein Gespann von Rhinozerossen vorkam. Er würde sich, wenn möglich, auch eine Troika von Einhörnern oder einen Viererzug von Straussen gönnen. In seiner kleineren Werkstatt (Metternichgasse 7; die grössere, wo er den Antonius ausführt, ist Seidengasse 26) sieht man mancherlei rasch hingeknetete Thonskizzen für solches Fuhrwerk. Einmal reizt ihn der in der Rennbahn dahinrasende Nero, wie er, weit zurückgelehnt, das durchgehende Viergespann „zusammenreisst“, während unter ihm der Wagen in Trümmer geht. Ein andermal ist es Karl der Grosse, in Kaisermantel und Kaiserkrone, Reichsapfel und Szepter in den Händen, auf einer Quadriga von Ochsen daherfahrend. Die beiden äusseren sind deutsche, die beiden inneren siebenbürgische Ochsen, denn Siebenbürgen hatte dem Kaiser jährlich 500 Ochsen als Tribut zu senden. Der Künstler ist sehr genau in der geschichtlichen Grundlage seiner Werke. Auch seine Archäologie ist nicht minder verlässlich als seine Ethnographie. Er macht eingehende Studien bis zum letzten Beiwerk herab. Aus diesem Hang heraus entstehen ihm mitunter Berichtigungen landläufiger plastischer Irrthümer. So reizte es ihn, zwei Rossebändiger zu formen, die aber wirkliche Bändiger von wilden Rossen sind. Die sind anders als die antiken und die chevaux de Marly und die des Barons Clodt in St.-Petersburg. Da sitzt der Mann auf dem Ross, mit Beinschienen gepanzert, den primitiven Spornstachel an den Fersen, den Lasso um den Leib gewunden und das Messer gleich beigesteckt, um sich, wenn er etwa stürzt, rasch loszuschneiden. Das ist keine Parade, sondern Ernstfall. Und mit der Schlinge im Maul des Thieres quetscht er Zunge und Kinnlade zusammen und reisst dessen Kopf, wohin er will. So hat das ausgesehen, irgendwann in der Urgeschichte. Wenn es bei uns schon Sitte wäre, wie in anderen Grossstädten, Parks mit Thierstatuen zu schmücken, die ja so gut in die grüne Natur passen — man denke an die vier Thierkolosse um die Fontäne des Trocadero — so hätte man in Arthur Strasser einen Plastiker, der es Gustave Gardet gleichthun könnte. In Paris haben Animaliers wie Frémiet, Barye, Jacquemart, Caïn viel zur Belebung der Stadtbilder beigetragen. Aber



Der Blick in die furchtbare Ewigkeit
(H. O. Miethke)

bei uns konnte Strasser nicht einmal alle seine Menschenbilder zur Aufstellung befördern. Man erinnere sich an seinen malenden Velasquez für eine Aussennische des Künstlerhauses, der vor Jahren als „misslungen" zurückgestellt wurde; ein elegantes, malerisches Werk und echt nischenmässig gedacht, während die übrigen, die angenommenen, eigentlich nur für Sockelaufstellung taugen. Heute würde man sie nicht ablehnen.

Ein Jahr nach dem Antonius folgte wieder eine Darstellung aus dem classisch-barbarischen Alterthum: „Myrina, Königin der Amazonen." Es ist nicht die „sprunggewandte Myrina" bei Homer (Il. II, 814), deren Grabhügel in der Ebene von Troja bei den Menschen Batieia heisst, sondern eine Weiberfürstin in Libyen. Es ist die afrikanische Tomyris, gross im Kriege, wie diese Besiegerin des Cyrus. Myrina durchzog erobernd den Westen und Osten, bis nach Kleinasien hinein, wo sie viele Städte gründete, ja sie setzte sogar nach Lesbos und Samothrake über, wurde jedoch zuletzt durch den Thraker Mopsos und den Skythen Sypilos geschlagen. Myrina fiel und der Rest ihrer Amazonen zog wieder nach Libyen zurück. Indem nun der Künstler diese Libyerin gestaltete, bot sich ihm Anlass, classisch und negerhaft zugleich zu sein. Er setzt seine Myrina auf einen steinernen Thronos mit Fussschemel, und neben dem Sessel sitzen ihre zwei Leibtiger, deren Ketten sie nachlässig in der einen linken Hand vereinigt hält. Schon dies ist ein Symptom ausserordentlicher Kraft, wie denn jene Amazonen in der That die Bändigerin der stärksten Thiere zur Königin gewählt haben. Myrina ist ein Kraftweib, deren Embonpoint an das der japanischen Ringer erinnert. Man denkt an die Termitenkönigin, die ein gar nicht mehr ameisengleiches, fleischiges Ungethüm von besonderer Form ist. Myrina zeigt den afrikanischen Typus; ihr Profil mit der kurzen Stülpnase, der vorstehenden Unterlippe, dem



Das Krüglein (H. O. Miethke)

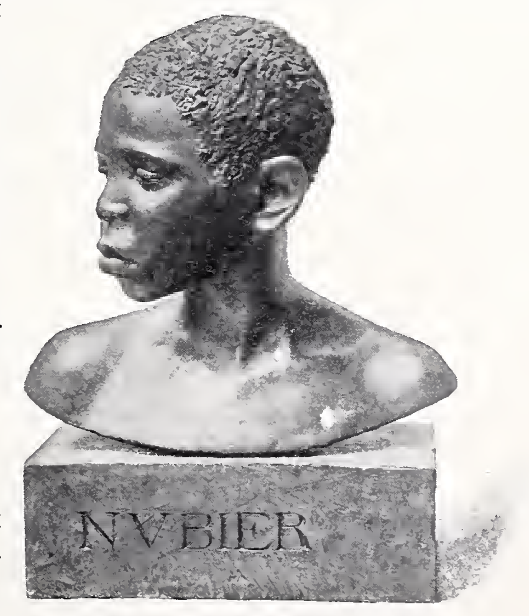
mächtig entwickelten Unterkiefer und dem üppigen Unterkinn ist eine Mischung von libyschen und spät-cäsarischen Elementen. Das Haar hängt in verfilzten Zotteln nieder, wie bei Negerstämmen des blauen Nil, gemahnt aber auch wieder an eine gewisse archaische Stilisierung; das Diadem hat über der Stirne die pharaonische Uräusschlange. Das Gewand ist bloss der ärmellose, eng gefältelte (plissierte) Amazonen-Chiton, der über dem Busen beginnt und über den Knien endet. Er wird am Busenansatz durch einen mit grossen Gemmen besetzten Gürtel festgehalten, der streng ins Fleisch einschneidet und vorne von der abraxasartigen Schliessspange noch bis zum Schosse herabhängt. An den Fingern sitzen sechs dicke Ringe. Die Füsse sind bloss, doch sind an den Fersen mittels Riemen primitive, dornartige Sporen befestigt. Wie die überstattliche Dame dasitzt, die Fäuste leicht auf die Schenkel gestemmt, den Blick unter den drohenden Brauen fest vor sich hingerichtet, ist sie keineswegs abstossend. Sie ist furchtbar wie eine blutgewohnte Kannibalin, sie könnte Anführerin einer schwarzen Amazonenschaar von Dahomey sein. Aber sie ist ein Weib und der Künstler hat in der Darstellung ihrer Feistheit anatomisch-plastisch geschwelgt; ihr Nacken, ihre Arme und Beine sind wirklich voll schwellender Kraft, die noch der thierischen benachbart erscheint und etwas von der ihrer beiden Tiger besitzt. Augenscheinlich wird sie sofort ein Bluturtheil sprechen, es muss jemand vor ihr stehen, der seinen Tod erwartet. Man sieht es schon den beiden Thieren an; die Tigerin „nimmt auf“, d. h. sie schnuppert mit zurückgelegten Ohren und zusammengekniffenen Augenspalten verdächtig vor sich hin, während der Tiger mit grimmigem Fletschen gerade herausbrüllt. Das ursprüngliche Empfinden des Künstlers, der eine solche Myrina gewagt, tritt in noch helleres Licht, wenn man an die mancherlei Steinzeitmenschen jetziger Pariser Künstler denkt, die zwar das Museum von St. Germain um Accessorien plündern, aber in den Figuren den Franzosen von heute



Egypterin (H. O. Miethke)

nicht verleugnen können. Die Myrinagruppe ist für grüne Bronze mit Vergoldungen gedacht und würde ausgeführt eine grossartige Wirkung machen.

Im Jubiläumsjahre hat Strasser decorative Plastik im grossen Maassstabe gebracht. Zwei der wichtigsten Räume in der Jubiläums-Gewerbeausstellung standen in seinem Zeichen. Der Seidenhof enthielt acht überlebensgrosse Figuren. In der Mitte das Standbild des Kaisers im Vliess-Ornat, mit drei allegorischen Sitzfiguren am Sockel: der Färberei (männlich), der Weberei und Appretur (weiblich), alle drei in lebensvoller Haltung, mit gross in die Luft hinausfliessenden Draperien. In vier Seitennischen aber sassen vier kolossale weibliche Gestalten, die sich auf die Geschichte der Seide beziehen: Die chinesische Königstochter Si-Ling-Chi, die japanische Prinzessin Yuriaku, eine venezianische Dame des 16. Jahrhunderts und Kaiserin Maria Theresia. Die beiden ostasiatischen Damen fanden sofort den allgemeinen Beifall, weil die specifische Schönheit ihres Typus und die Herrlichkeit ihrer reich gestickten Costüme, der kunstvoll geschnitzten Thronsessel u. s. w. alle Augen bestach. Si-Ling-Chi hat vor sich eine reizende, mit dem Kaiserdrachen geschmückte Bronzesäule stehen, auf deren Capitäl ein Kissen liegt; auf diesem ruhen ihre schönen Hände und halten ein Maulbeerblatt, an dem zwei Seidenraupen knuspern. Yuriaku aber, mit offenem, lang und schlicht (heiligenmässig) herabfliessendem Haare, hält ein grosses Buch, die Geschichte der Seiden-



Nubischer Knabe (Rudolf E. Canzi)

weberei, und ein Weberschiffchen. Die Venezianerin ist nach dem jetzigen schönen Typus gebildet und trägt ein prächtiges Renaissancecostüm mit Spitzenwerk. Maria Theresia aber, die den Seidenbau in Oesterreich durch weise Verfügungen so mächtig förderte, stützt die Linke auf ein grosses Buch, während die Rechte auf einer Urkunde ruht. Mit besonderer Liebe und seinem ganzen Sinn für das Natürliche hat sich der Künstler der grossen Kaiserin gewidmet. Er gibt ihr nicht den matronenhaften Charakter der meisten posthumen Darstellungen, sondern lässt sie erst 35 Jahre alt sein, jung, anmuthig, liebenswürdig, gütig. Sie ist in der That überaus reizend und dennoch ganz kaiserlich. Ihre Toilette mit den fabelhaften Spitzenvolants und Perlenstickereien und dem reichen Geschmeide ist von grossartiger Wirkung. Die geistreiche Handfertigkeit des Künstlers leistet das Alles wie im Spiel. Wir stehen nicht an, zu sagen, dass diese Statue ihre Ausführung in Marmor unbedingt wert ist. Das Publicum, das ja immer specialisiert, erwartet von dem „Ethnographen" Strasser nichts Derartiges und lobt daher gewohnheitsmässig mehr die exotischen Figuren. Aber diese Maria Theresia gäbe ein Denkmal von ganz besonderem Reiz, und wie schön wäre es, sie etwa im Theresianum aufgestellt zu sehen. Diese vier Gipsmodelle hat der Künstler nach Schluss der Ausstellung zurückgekauft. Die Kaiserstatue ist vom Seidenfabrikanten Herrn Bujatti erworben, die „Färberei" vom Maler Jovanovic, die „Weberei" und „Appretur" vom Maler Ferraris. Dass Künstler sich beeilten, sie zu erstehen, ist gewiss ein Zeugnis für ihren Kunstwert. Der geniale Bildhauer Gedon in München that schon 1880 dasselbe, als er auf der dortigen internationalen Kunstausstellung mehrere Strasseriana kaufte.

Die andere grosse decorative Leistung Strassers sah man in der Ausstellung der Militärtuchlieferanten. Auf einer Estrade am Ende des grossen Saales stand in einer Art Nische das Reiterstandbild des Kaisers in Generalsuniform und ihm zur Seite zwei Gruppen von je fünf Soldaten. Die Gruppe links enthielt die militärischen Haupttypen von 1848, die Gruppe rechts die von 1898, mit dem Deutschmeister-Fähnrich in der Mitte und einem Bosniaken. Die Kaiserstatue ist 4 Meter, die Soldaten 2·80 (die Grenadiere mit den hohen Bärenmützen) bis 2·40 Meter hoch. Eine gewaltige Arbeitsleistung, zumal bei der Eigenhändigkeit, die bei Strasser Regel ist. Dieses ganze Arrangement ist jetzt im Invalidenpalais aufgestellt, leider nur auf einem Gange des ersten Stockwerkes, wo es gar nicht möglich ist, dass es zur Geltung gelange.

Im Entwurfe begriffen ist eine merkwürdige Arbeit, mit der die Façade des Hauses der Secession geschmückt werden soll; man weiss



Königstochter Si-Ling-Chi



Prinzessin Yuriaku

noch nicht, ob nur rechts vom Thore oder auch links. Es handelt sich um eine grosse Reliefdarstellung der streitbaren Pallas Athena, in musivischer Arbeit aus verschiedenen edlen Stoffen. Die Göttin ist ausschreitend dargestellt zwischen zwei schlanken Säulchen, auf deren jeder ein Hahn steht. Der eine ist schwarz, alt und ruppig und sie stösst mit dem Speer gegen ihn, der andere jung, kräftig, in Vergoldung strahlend. Also eine kecke Scene von polemischer Symbolik, wie sie dem Sturm und Drang von heute wohl entspricht. Die Materialien sind folgendermassen gedacht: Die Fleischtheile Altelfenbein, die Augen glänzender, rosigbläulicher Lepidolith, der Helm Gold, der Helmkamm dunkelblauer Lapis Lazuli mit einem Rand von dunkelgrünem Ombacit, die Kleidung grüner Ural-Malachit mit Gold, der Schild schwarzblaues Metall oder Serpentin mit Gold, der eine Hahn Chalcedon, der andere Gold, Säulen und Plinthe Tigerauge, der Hintergrund grauer Hornstein. Dieses Kunstwerk von kleinodienhafter Wirkung wird in der Besonderheit des Secessionshauses noch einen ganz aparten künstlerischen Accent anklingen lassen.

Wir können diese Zeilen nicht besser schliessen, als indem wir den Wunsch aussprechen, dass doch diesem ursprünglichen und viel-

seitigen Künstler Gelegenheit würde, sein so persönliches Können lehrend mitzutheilen. Welch ein Professor der Plastik, auch der angewandten, die ja seither so wichtig geworden! Er selbst hat uns gelegentlich bekannt, dass er sich sogar verpflichten würde, drei Jahre lang unentgeltlich zu unterrichten, wenn man ihm ein Atelier dazu überlassen wollte. Alles, was er kann, würde er da preisgeben, sein Können in der historischen, religiösen, allegorisch-symbolischen, Porträt-, Genre- und Thierplastik, seine keramische und polychrome Kunst, seine Erfahrungen in der Terrakotta, sein Wissen von den Costümen. Man kann nicht freigebiger sein mit den Errungenschaften seines Lebens. Hoffen wir, dass bei der künstlerischen Einsicht, die unsere jetzige Kunstverwaltung auszeichnet, Strassers wahrlich bescheidener Wunsch nicht unerfüllt bleibe.



Ein Sklave Neros (H. O. Miethke)

NEUE WEGE IM MÜNCHNER KUNSTGEWERBE VON ARTUR WEESE-MÜNCHEN

MÜNCHEN ist diejenige Stadt in Deutschland, die zuerst in die allgemeine kunstgewerbliche Bewegung praktisch eingegriffen hat. Die Thatsache ist um so bemerkenswerter, als München die Hochburg der deutschen Renaissanceschwärmerei war und ebenso die vorausgehende Heideloff'sche Gothik hier ihren festen Sitz hatte. Die kunstgewerblichen Anfänge der Romantiker sind allerdings längst überwunden, vielleicht schon vergessen; aber ihre Spuren finden sich auch heute noch in Künstlerkneipen und Privathäusern. Man muss lächeln bei dem Gedanken, dass ernste Männer diese antiquarischen Spielereien für künstlerische Leistungen nehmen konnten, an denen nur der Spitzbogen und die Kreuzblume an die Gothik erinnert, die Behandlung der Einzelformen aber klar beweist, wie unzulänglich das Experiment ausfällt, den Geist vergangener Zeiten heraufbeschwören zu wollen.

In der Tendenz stimmten darin auch die historischen Wiederbelebungsversuche eines jüngeren Geschlechtes überein, das mit Butzenscheiben und Vertäfelungen, mit traulichen Erkern und steifbeinigen Stühlen dem Publicum als besseren Ersatz die deutsche Renaissance anpries. Damals appellirte man doch vor allem an das patriotische Hochgefühl der wiedererstandenen Nation, die man nach den glänzenden Siegen draussen sofort reif glaubte, um auch im Garten der Kunst reiche Lorbeeren zu pflücken. Wie freudig griff die Künstlerwelt nach dem ausgebildeten Formenschatz des Dürer'schen Zeitalters, als es plötzlich hiess, den unzähligen Nachfragen nach deutschen Werken genügen. Begabte Männer traten auf den Plan, ein lustiges Schaffen begann. Und das Gute ist daraus entsprungen, dass München, zumal durch die ungeheure Bauleidenschaft König Ludwigs II., einen geschulten Handwerkerstand gewann, der in Deutschland ohne Gleichen dastand. Freilich, nach den Bedürfnissen der Zeit zu fragen, das hatte man über aller Arbeit vergessen. Nicht der Zweck bestimmte die Formen der Möbel, sondern der Kanon, der in den Vorlagestichen der alten Nürnberger und Augsburger Meister festgelegt und in billigen Reproductionen selbst in der armseligsten

Werkstatt zu finden war. Eine Möbel-Architektur war es, die man trieb, indem man Säulen, Pilaster, Gesimse und Verkröpfungen auf Buffet- und Schrankfaçaden verschwenderisch anbrachte. Und so herzlich begeisterte sich alle Welt dafür, dass es fast unmöglich schien, dieser antiquarischen Mode etwas Anderes gegenüberzustellen. Wirkliche Schäden traten zu Tage; die Grundsätze der Tektonik schienen verwischt; der Begriff für Raumwert, für Aufbau und Füllung, wie er durch die eigentliche Brettconstruction der Schreinerei bedingt wird, schien ebenso in Vergessenheit geraten, wie das Verständnis für den Zweck eines Sitzmöbels, das sich der Form des Körpers anzupassen hat und nicht den Ruhebedürftigen in eine Zwangslage bringen darf.

Endlich kam der Anstoss zur Umkehr, und es ist kein Zweifel, dass er auch in München durch die Bewegung in England und den Niederlanden gegeben wurde. Man verzichtete darauf zu kopieren und entschloss sich neu zu schaffen. Allerdings war die Gefahr der Nachbetung damit nicht beseitigt, denn wer hätte es hindern können, wenn man jetzt statt der altdeutschen einfach die neuenglischen Modelle wiederholte? Es muss aber doch anerkannt werden, dass nur die Principien und nicht die Ausdrucksformen der modernen Schöpfungen englischer und belgischer Reformatoren übernommen wurden.

Die Ausstellung im Münchner Glaspalast 1897 wird denkwürdig bleiben, weil hier zum erstenmal einige wenige Künstler mit ihren kunstgewerblichen Leistungen vor die Öffentlichkeit traten. Allerdings war hier in zwei kleinen Kabinetten das Widersprechendste zusammengepfercht. Aber es liess sich doch aus dem bunten Allerlei das ernste Streben erkennen, die alten Formeln zu vergessen und für die neuen Bedürfnisse einen neuen persönlich gefärbten Ausdruck zu finden. Der Erfolg blieb nicht aus. Es war zwar leicht, die Fehlgriffe der einzelnen Künstler zu kritisiren, die Übertreibungen und Verirrungen zu verhöhnen, aber die Theilnahme des Publicums und die Zustimmung der Berufenen liess deutlich erkennen, dass es sich um zukunftsvolle Anfänge handle. Die Misstimmung der conservativen Elemente machte sich überall Luft, denn der mühsam erworbene und wohlgeordnete Besitzstand an bewährten Modellen und geläufigen Formeln sollte mit einem Schlage entwertet werden. Es hiess plötzlich: umlernen.

Sehr interessant ist es zu beobachten, wer nun die neuen Bestrebungen beförderte. Die Anregung ging nicht von officieller Seite aus, wenn man auch durchaus nicht sagen darf, dass an leitender



Martin Dülfer, Fensternische im Raum des „Ausschusses für Kunst im Handwerk"

Stelle eine dauernde Interesselosigkeit entgegengebracht worden sei. Vielmehr fand sich dort schnell genug die Neigung zu helfen oder wenigstens die grössten Hindernisse aus dem Wege zu räumen. Aber der Umschwung konnte nicht über Nacht eintreten, er musste

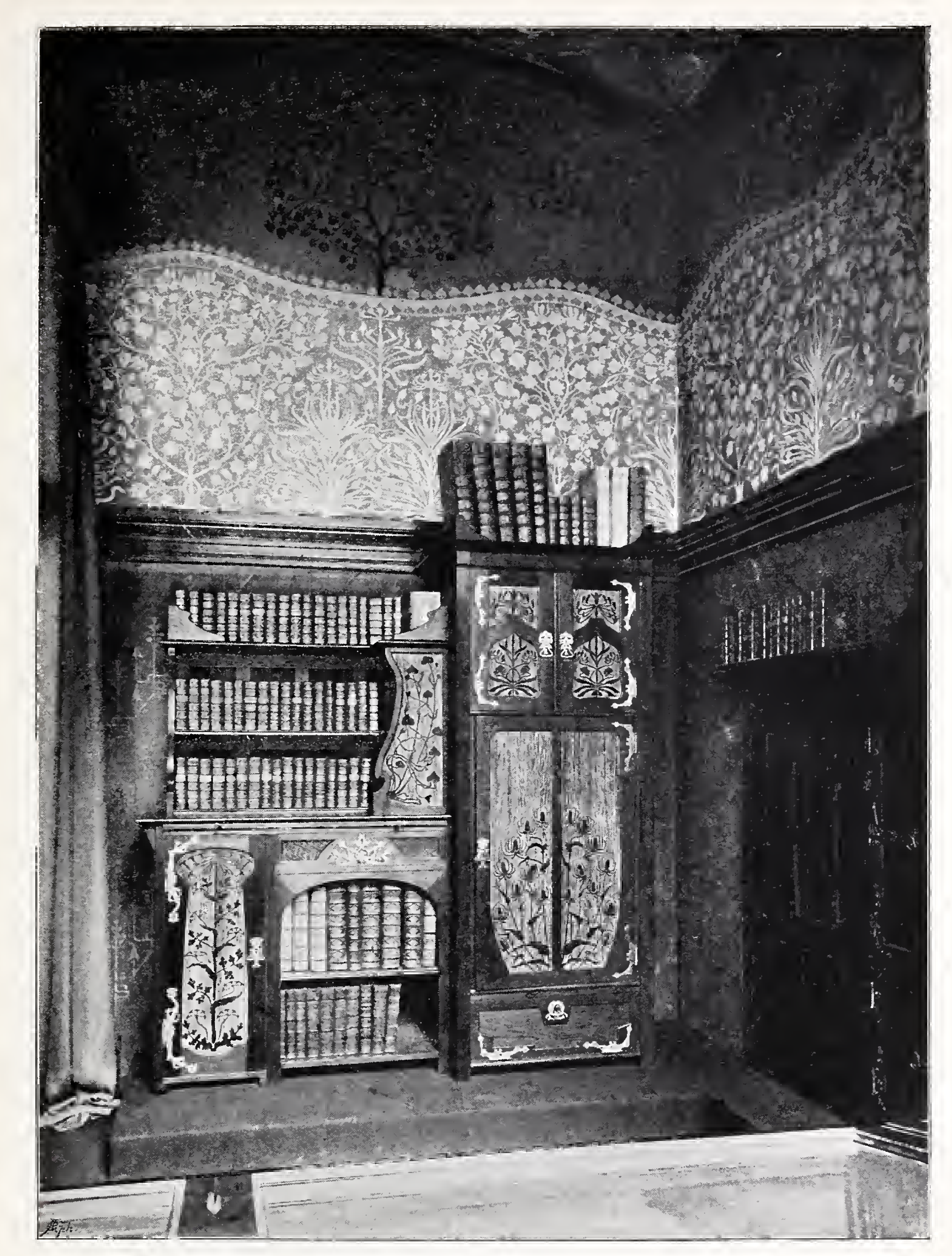


H. E. v. Berlepsch, Weinkühler in getriebenem Kupfer mit Ständer in Eisen, ausgeführt von Winhart & Co., München (Ges. gesch.)

vorbereitet werden; und diese allmähliche Einführung in die neuen Gedanken hat sich nicht im Glaspalast, nicht in der Secession, oder sonst irgend welchen officiellen Ausstellungen vollzogen, sondern sie geschah durch die glänzenden und stets wechselnden Vorführungen ausländischer Leistungen, die die Künstlerwelt in dem Salon von J. Littauer, vornehmlich aber in den Prachtmagazinen von L. Bernheimer mit steigendem Interesse bewunderte. Es ist gar nicht abzumessen, wie viel München an diesen beiden Schulstätten des modernen Geschmackes gelernt hat, lange bevor die plötzlich auftauchenden deutschen kunstgewerblichen Zeitschriften mit Energie die neuen Ideen vertraten und die weitesten Kreise des Publicums für sie zu erobern suchten. Jedenfalls wurde durch die gemeinsame Wirkung aller dieser Factoren ein eminenter Erfolg erreicht.

Für die Ausstellung 1898 wurde der kunstgewerblichen Abtheilung ein wesentlich grösserer Platz eingeräumt. Auch das Material war reicher, mannigfaltiger und reifer durchgebildet. Selbst der zurückhaltende Skeptiker kann sich nun nicht mehr der Einsicht verschliessen, dass eine unaufhaltsame Kraft sich Bahn bricht, die nicht mehr, wie das geschehen ist, als Spielerei und „Atelierscherz“ angesehen werden darf.

Aber die Conservativen sind noch keineswegs entthront; es scheint, dass man die ermattende Schwärmerei für unsrer „Väter Werk“ wieder anfachen will. Was ist denn eigentlich das F. v. Thiersch'sche Fuggerhöfchen anders, als die Reminiscenz eines Stilgetreuen an die Augsburger Renaissance? Da haben wir wieder



H. E. v. Berlepsch, Bibliotheks-Schrank, ausgeführt in „Xylektypom" (Patent) von Buyten & Söhne in Düsseldorf

die italienischen Altanen, an den Wänden schimmern künstlich verwaschene Fresken, Landsknecht und Maid bei lustigem Tanz, klassisches Gebälk an Thüren und Gesimsen, und das Alles in friedlichem

Beieinander unter der Eisenconstruction des Glasdaches, das als ein grausamer Anachronismus dem antiquarischen Scherz jede Illusion raubt. Vollends ist es schwer, in dem Hocheder'schen Saal sich zurechtzufinden. Was sollen in dieser modernen Ausstellung die gothischen Altäre und romanischen Holzfiguren? Und daneben die ungeheueren Armsessel mit ihrer altgermanischen Wikinger-Ornamentation? Man fragt sich, welcher decorative Gedanke diese Zusammenstellung von altem Museumsinventar und modernen Antiquitäten veranlasst hat. Wenn irgend etwas hier zum Ausdruck gekommen ist, so ist es die vollkommene Rathlosigkeit des Decorateurs.

Eine Missbilligung ist hier um so mehr gerechtfertigt, als die Ausstellung eine grosse Reihe absolut selbständiger Arbeiten aus allen möglichen Gebieten der technischen Künste aufweist, die als glückliche Lösung der neuen Aufgaben bezeichnet werden können.

Ein gutes Princip hat die Hände der Architekten geleitet, als sie sich entschlossen, den leeren Prunk, der für Ausstellungsräume üblich geworden ist, zu beseitigen. Man wollte absehen von dem Charakter einer Augenblicksdecoration, die wohl immer unpersönlich, kalt und gleichgültig wirkt. Die Dekoration eines modernen Wohnzimmers war das Thema. Zudem ist ja das Familienhaus vorläufig die einzige Heimstätte, die der modernen Kunst gewährt wird. Es galt also für die Möbel auch gleich die zugehörigen Räume schaffen. Der Eindruck des Intimen, Behaglichen, kurz die Stimmung des bürgerlichen Wohngemaches, sollte als leitender Gesichtspunkt festgehalten werden. Allerdings ist ein einheitlicher und abgerundeter Erfolg nur dort erreicht, wo eine einzige Hand geschaltet hat, während die Collectivabtheilungen mit ihrem bunten Vielerlei an das Zufallsarrangement eines Magazins erinnern.

Vor allem war es Hans E. v. Berlepsch vergönnt, sich innerhalb seiner vier Wände ganz allein einzurichten. Ihm konnte von anderen nichts verdorben werden. Allerdings war auch er nicht ganz frei, denn die Räume musste er nehmen, wie er sie bekam. Jetzt sieht zwar die innere Gliederung ganz selbstverständlich aus, die Pilaster und der Wandbogen im ersten Raume theilen die Fläche in angenehmen Verhältnissen; aber sie sind nur gemacht, die Eisenconstruction des Glaspalastes zu verdecken. Schwieriger war es, der abnormen Höhe der kleinen Räume und dem Misstand einer indirecten Lichtzufuhr zu begegnen. Eine starke Horizontalgliederung und dunkle Tönung der oberen Wandflächen erschien als der glücklichste Ausweg. Trotz dieser Compromisse ist die Stimmung eine einheitliche, bei aller Vornehmheit der Erscheinung ist doch eine gewisse Einfachheit und

Zurückhaltung gewahrt. Erreicht wird diese Wirkung durch die schlichte Behandlung der Wände und vornehmlich der Stuckornamente, wobei noch besonders auf die strenge Innehaltung eines bestimmten ornamentalen Principes geachtet werden mag: es ist für die Stellung Berlepsch's unter den Meistern des Kunsthandwerks charakteristisch, dass er nie die künstlerische Willkür über die Gesetze des Stiles hinausschiessen lässt. Er hält sich durchweg an die Grundsätze einer strengen Stilisirung der Flachornamente, selbst dort, wo ihn die natürliche Form der vegetabilischen Motive leicht zu einer naturalistischen Behandlung hätte verführen können. In solchen Dingen, die manchen unter den Jüngeren als schulmässige Pedanterie erscheinen, bewährt sich der Schüler Gottfried Sempers. Berlepsch hält, je intensiver er sich mit decorativen Aufgaben befasst, desto strenger in allen Dingen Mass; man erinnere sich nur seiner Möbel im Vorjahre. So sind seine Räume nirgends überladen, noch mit Möbeln oder Zierstücken überfüllt.

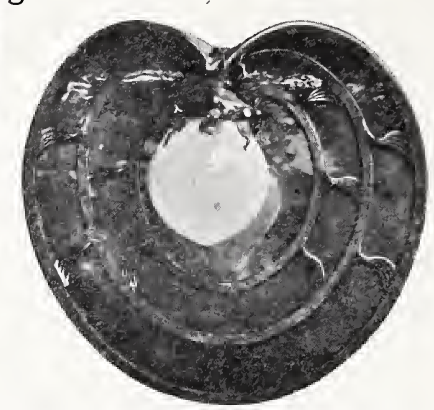


H. Pössenbacher jun., Schrank aus hellem Maserholz mit Metallbeschlägen, ausgeführt von Anton Pössenbacher

Eine ähnlich einheitliche, aber im Charakter durchaus verschiedene Wirkung erzielt Emanuel Seidl mit seinem überaus reizvollen, modern pompejanischen Raum. Die Lichtverhältnisse waren auch hier nicht günstig, sind aber doch geschickt ausgenützt. Wie fein abgestimmt

ist die Farbenpracht des Gemaches mit der weissen Decke darüber, die in der Tonne überwölbt und mit Stuccaturen in freiem Antrag bekleidet ist.

Helbig und Heider halten sich mit ihrem Biedermeier-Zimmer in einem historisch festbegrenzten Bezirke und verzichten darauf, neue Pfade zu betreten. Dass sie gerade an die trostloseste Zeit in der Geschichte der Decoration sich anlehnen, die uns jetzt bloss deswegen anheimelt, weil das durch den Formenreichthum der Renaissance abgestumpfte Auge an dem Contrast eines nüchternen und phantasielossimplen Wesens sich wieder beruhigt!



Eugen Berner, Wandarme für elektrische Beleuchtung, ausgeführt in den Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk in München (Ges. gesch.)

Die drei Zimmer der Architekten Dülfer, Fischer und Bertsch würden vielleicht besser zur Geltung kommen, wenn die Künstler auch in der Auswahl und im Arrangement des Mobiliars die straffe Leitung hätten beibehalten können. So gelangen sie trotz mancher feinsinnigen Einzelheiten zu keiner geschlossenen Totalwirkung, die ihnen auch dadurch erschwert wurde, dass sie in dem Dilemma zwischen dem Repräsentationscharakter eines Ausstellungsraumes und der intimen Stimmung eines Wohngemaches keinen klaren Ausweg finden konnten. Mit der reichen Verwendung von Silber und Gold, von starkbewegten Ornamenten an den Plafonds schlagen sie einen vornehmen, hohen Ton an, der mit dem häuslichen Motive der Fensternischen und Plaudereckchen in vollkommenem Widerspruch steht. In dem Zimmer Martin Dülfers, dem Bernhard Pankok zur Seite gestanden hat, waltet zudem ein kühler, fast frostiger Ton, der jeden Gedanken an Wohnlichkeit von vorneherein ausschliesst.

Was die Möbel betrifft, so muss der allgemein befolgte Grundsatz hervorgehoben werden, dem zufolge alle constructiven Theile, Streben und Stützen, glatt gehalten sind und nur die Füllungen Schmuckelemente tragen. Wieder steht Berlepsch an der Spitze; den radikalen

Theorien, die alle Ornamentation an den Möbeln ausschliessen, steht er als Vertreter des entgegengesetzten Principes gegenüber. Seine Möbel gewinnen durch Farbenreiz und die streng stilisirten Muster in den Füllungen. Eine Erfindung der Firma Buyten u. Söhne in Düsseldorf, die ein neues, decorativ ausserordentlich wirksames Verfahren der Holzbearbeitung ermöglicht, hat er sich im künstlerischen Sinne zu Nutze gemacht und seinen Möbeln dadurch einen eigenartigen durchaus individuellen Charakter gegeben. Durch ein combinirtes chemisch-mechanisches Verfahren werden aus Holzbrettern die weichen Holztheile herausgeblasen, so dass nur die Maserung stehen bleibt, die nun wie ein decoratives, vom Grunde durch verschiedene Tonung noch besonders klar abgehobenes Muster die Fläche belebt. Schmiedeeiserne Beschläge bereichern die farbige Erscheinung; er hat mit dem reizenden Zierelemente nicht gespart und ist doch nicht aufdringlich.



H. E. v. Berlepsch, Wandbrunnen in getriebenem Kupfer, ausgeführt von Winhart & Co., München (Ges. gesch.)

Eine viel derbere Sprache reden die Möbel Bernhard Pankoks. Er geht jeder feinen Gliederung bewusst aus dem Wege. Die Stühle haben kräftige Stützen, ein Wäscheschrank, aus drei aufeinandergestellten Kasten bestehend, mit einer überreichen Verwendung schmiedeeiserner Zierrate, erinnert in seiner wuchtigen Form und massiven Erscheinung an die schweren Kasten des

westfälischen Bauernhauses. Pankoks Arbeiten ermangeln nicht des persönlichen Ausdrucks, verrathen aber noch überall die tastende Hand des jungen Anfängers. Ihm laufen bisweilen arge Fehler unter, wenn er beispielsweise die Stuhlbeine nach innen einbiegt, an einem ganz glatt gehaltenen Schrank nur die Füsse mit Schnitzereien ausstattet, alſo gerade die Stelle, die dem Anstossen und Beschädigen am meisten ausgesetzt ist. Auch wirkt der abſichtliche Verzicht auf Profilirung an dem Buffet kahl und ärmlich.

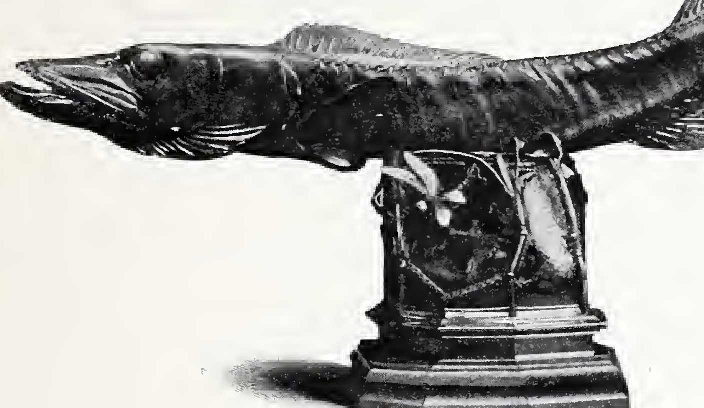
Zwei kleine zierliche Buffets von Martin Dülfer fallen durch eine gesuchte Unsymmetrie auf.

Nur die Zweckmässigkeit war der leitende Gesichtspunkt für die einfachen und gediegenen Sitzmöbel und Tische, die Riemerschmid ausstellt. Er sieht von jeglichem Schmuck ab. Lässt man sich soweit die puritanische Strenge noch gefallen, so geht sie bei einem grossen, roth polierten Contorschrank doch allzuweit; da verleugnet sie jede Verbindung mit künstlerischer Erfindungsgabe. Ein solches Möbel hat im Bureau seinen Platz, in einer Ausstellung spielt es die Rolle des Lückenbüssers. Wie geschmackvoll ist dagegen ein dreitheiliger Mahagoni-Zierschrank von Bruno Paul. Die schöne Farbe und das edle Material an einem Bücherschrank von Petrasch zeugen für ein gutes Verständnis; wozu aber die Täuschung an den oberen Thürfüllungen mit den grobgezeichneten Bronzereliefs, die sich bei näherer Prüfung als bronzierte Holzschnitzereien entpuppen? Wir sollen doch froh sein, dass wir von der billigen Illusion abgekommen sind, mit geringen Surrogaten den Schein eines edleren Materiales erwecken zu wollen.

An einem grossen Buffet von L. Hohlwein, das sich an schottische Modelle anzulehnen scheint, wirkt die dunkelgraue Tönung sympathisch, wenn auch einförmig. Der Künstler selbst merkte, dass er einiger stärkerer Accente bedurfte, um die düstere Erscheinung des Möbels etwas zu beleben; leider sind aber die Brandmalereien in den Füllungen so bunt gerathen, dass sie aus dem Rahmen des Ganzen herausfallen.

Wirkliche Aristokraten unter diesem derben Geschlecht sind zwei Bücherschränke in mattem Nussbaum von Charles Plumet, von graziösem Bau und wunderbar zarter Holzbehandlung, wahre Luxusmöbel. Die Kostbarkeit der Ausführung steht mit der Einfachheit der Erscheinung in merkwürdigem Gegensatz. Besonders interessant ist die geistreiche Lösung für die Behandlung von Stützen; um sich nämlich von den hergebrachten architektonischen Formeln frei zu machen, ist hier an einer Console ein Mittelding zwischen Ast und Strebe mit merkwürdig raffinirter Präcision des Ausdrucks angewandt.

In dem Gebiet der Metallotechnik wahren sich die Fassungen von Fritz v. Miller einen besonderen Ehrenplatz. Die Art, wie hier das Horn des Steinbockes künstlerisch verarbeitet ist, dass zum Beispiel ein Horn den Leib des Fisches bildet, Kopf und Schwanz in getriebenem Metall angesetzt sind, das Ganze in einen unregelmässigen Krystall eingelassen und als Tafelaufsatz gedacht; die Art, wie ferner ein Schädel mit beiden

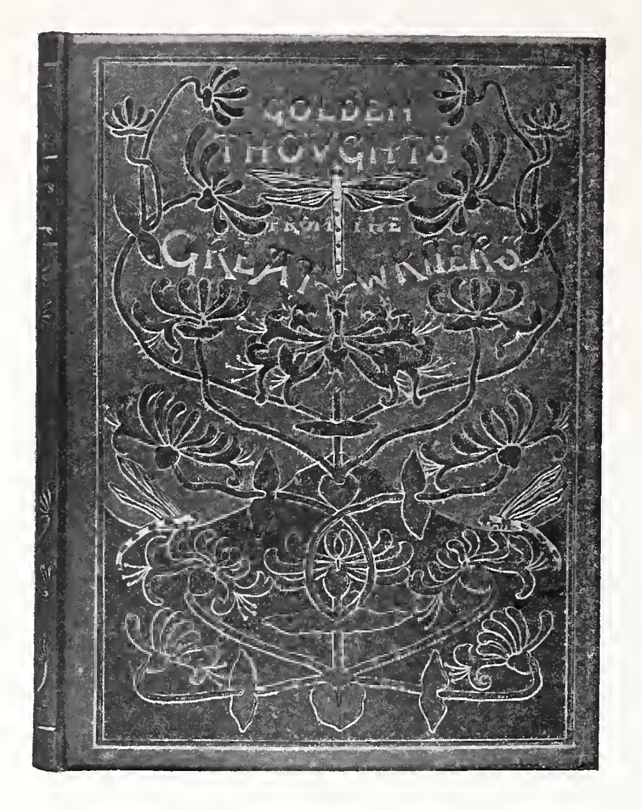


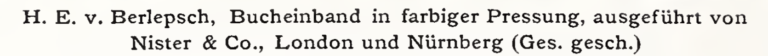
Fritz von Miller, Fisch in Silber getrieben

Hörnern als decoratives Hängestück verwendet ist, — das zeugt von einer phantastischen Erfindungsgabe, die zu ganz neuen Schöpfungen gelangt ist. Man wird vergebens nach ähnlichen Schaustücken suchen, die zudem durch ein local münchnerisches Gepräge — im besten Sinne des Wortes — besonders anheimeln.

Vielfach ist eine der modernsten Aufgaben behandelt worden: die elektrische Lampe. Otto Eckmann-Berlin, Eugen Berner-München, und R. Riemerschmid bringen beachtenswerte Lösungen; ein Quartettpult mit Lampe von Riemerschmid, ein Schirmständer und ähnliches empfehlen sich durchweg durch Brauchbarkeit und gutes technisches Verständnis. Durch ihre Anlehnung an japanische Metallarbeit sind zwei Stücke von Elkam bemerkenswert. Sie zeigen Blumenmuster in verschiedenfarbigen Patinirungen auf homogenem Metallgrund, eine respectable Leistung.

Eine sichere Hand verrathen die Kupferarbeiten von H. E. v. Berlepsch. Einige Bowlen und Weinkühler sind ausgestellt, zum Theil solche mit gehämmerter Oberfläche, bloss patinirt und ohne Zeichnung, andere, wo die Zeichnung eingeschrotet und der Hammerschlag





H. E. v. Berlepsch, Bucheinband in farbiger Pressung, ausgeführt von Nister & Co., London und Nürnberg (Ges. gesch.)

des natürlichen Metalles zu sehen ist; das Ornament ist dunkel eingebrannt.

Was man vermisst, ist ein moderner Ofen, sei es in Kachel oder in Gussmetall ausgeführt. Nur sollte man sich hüten, ihm ein persönliches Gepräge zu geben auf Kosten seines eigentlichen Charakters als Maschine.

Unter den keramischen Arbeiten sind die Gefässe von Schmutz-Baudiss, der Familie Heider und der Frau Schmidt-Pecht als bekannt vorauszusetzen. Sehr zu begrüssen ist die Verwendung einfacher Schlickerfarben für Irdengeschirr, eine Behandlungsweise, die sich in der bäuerlichen Keramik bis in unsere Tage erhalten hat und einer derben künstlerischen Ausdrucksweise das beste Prognostikon für Fortentwicklung stellt.

In Glasfenstern sind die verschiedensten Techniken angewandt worden; am auffallendsten wirken natürlich die farbenprächtigen Überfanggläser, mit deren Fabrication sich nun auch deutsche Firmen beschäftigen. Eine Klippe birgt das Verfahren doch in sich, wenn man nämlich darauf ausgeht, Effecte hervorzurufen, die eigentlich nur dem Pinsel auf der Leinwand vorbehalten sind. Das hat indessen seine Grenzen, wie ein Seestück von Uhle zeigt. Die auffallend feine Transparenz der Lufttöne, die hier erreicht ist, steht in ihrer realistischen Erscheinung in scharfem Widerspruche zur Behandlung des Wassers, wo die Zeichnung der einzelnen Wellenberge durch die Bleiung und nicht durch den Contur im farbigen Glase erreicht ist, allerdings bei dem Zufallserfolge des Überfangverfahrens auch nicht

erreicht werden konnte. Wieder eine Grenzlinie, wo sich strenge Stilisirung und realistische Freiheiten scharf scheiden.

Ein sehr coloristisches Glas von Engelbrecht-Hamburg, Kastanienzweige gegen gelbrote Luft gesetzt, trifft in der leuchtenden Transparenz der Farben gewiss das Richtige; aber in der Zeichnung hat der Japanismus das erste Wort gesprochen.

Bei einem grossen Fenster im Berlepsch-Zimmer sind die bisher gebräuchlichen Kathedralgläser von Otto Lohr-München, zu einer äusserst glücklichen Wirkung gesteigert, während im Nachbarzimmer ein Glas von Karl Engelbrecht-Hamburg, zeigt, wie gut leicht getöntes, möglichst lichtdurchlässiges Glas durch eine dekorative Umrahmung, wie hier durch das Pfauenfedermuster auch künstlerische Haltung gewinnen kann.

Hermann Obrist-München, glänzt in der Textilkunst durch sein ungemein feines Empfinden für zarte Zeichnung und reizvolle Farbenstimmung. Ein Kreis mehr oder weniger dilettantischer Arbeiten sticht von diesen Meisterleistungen gewaltig ab. Die Wandbehänge von Bruno Paul müssen wohl in einer ganz besonderen Umgebung hängen, um nicht bizarr zu wirken.

Wir dürfen nicht vergessen: wir stehen im Anfange einer neuen Bewegung, die immer durch Extravaganzen und unklare Übertreibungen der Principien sich ankündigt. Dafür ist auch der Muth, etwas Aussergewöhliches zu wagen, grösser, als in den stillen Zeiten sicherer, zielbewusster Fahrt. Freuen wir uns der frischen Unternehmungslust und der schönen Erfolge.



H. E. v. Berlepsch, Bowle in getriebenem Kupfer, ausgeführt von Winhart & Co., München (Ges. gesch.)

GEGENSTÄNDE AUS DEM BESITZE DES KÖNIGS MATTHIAS CORVINUS IN DEN PARISER SAMMLUNGEN ☙ VON EUGÈNE MÜNTZ-PARIS ☙



N einer durch die Gazette de Beaux-Arts (November 1894 und Februar 1895) veröffentlichten Studie habe ich es versucht, von der litterarischen und artistischen Thätigkeit am Hofe des Matthias Corvinus ein Bild zu entwerfen. Mein Essai konnte nicht anders als unvollständig sein; ich verhehlte mir dies nicht, und ich kann nicht genug hervorheben, wie sehr ich den Budapester Gelehrten für ihre wohlwollende Beurtheilung dankbar war. Seither bin ich durch liebenswürdige Mittheilungen und eigene Nachforschungen in die Lage gekommen, einige noch nicht veröffentlichte Nachrichten darbieten zu können. Sie werden dem Leser um so willkommener sein, als in der Geschichte der Renaissance selten ein so merkwürdiges Schauspiel vorkommt, wie es die glänzende und kurze Blütezeit bot, der Matthias Corvinus seinen Namen gab.

Während ich in der Ferne auf die Suche ausging, entschlüpften meinen Nachforschungen zwei Werke ersten Ranges, die in meiner unmittelbaren Nachbarschaft, mitten in Paris verwahrt sind, aber auch vorher den Geschichtsschreibern des Königs Matthias entgangen waren. Das erste, mir durch den in Paris ansässigen ungarischen Schriftsteller Dr. Emil Horn bezeichnete, befindet sich im Musée d'Artillerie. Der Katalog dieser Sammlung beschreibt es als Tartsche des Königs von Ungarn Matthias Corvinus. Man liest auf den Rändern die Inschrift: Alma Dei genitrix Maria interpella pro rege Mathia. Der Schild in der Mitte ist geviertet, mit den Wappen von Alt- und Neu-Ungarn, von Böhmen und Dalmatien. Darauf ein Herzschild mit dem Wappen des Matthias Corvinus. Einer der vier in der Umrandung angebrachten Schilde ist das Wappen von Mähren. Auf der linken Seite bemerkt man ein durch einen Pfeil oder einen Armbrustbolzen verursachtes Loch. Die rechteckige Tartsche zeigt in der Mitte eine starke, der Lage des Armes entsprechende Ausladung. Dieses schöne Rüstungsstück stammt aus der Sammlung des Herzogs von Istrien,

bei deren Verkauf es für das Museum erworben wurde. Früher war es in der Sammlung Durand. Die Farben der auf Goldgrund gemalten Wappenschilde sind zum grossen Theil verschwunden und das Silber ist durchwegs schwarz geworden. Was den fast vollständig zerstörten Herzschild betrifft, so genügen die vorhandenen Reste von Vogelklauen um den Schild der Hunyadis, einen Raben mit einem goldenen



Tartsche des Königs Matthias Corvinus im Louvre

Ring im Schnabel, als Wappenbild zu erkennen. Der oben links befindliche goldene Halbmond wurde wohl dem Wappen beigefügt zur Erinnerung an die Siege des Matthias Corvinus über die Türken. Unsere Abbildung wird dem wertvollen Stück dauernde Erinnerung verschaffen.

* * *

Es ist für Niemanden mehr ein Geheimnis, dass das kostbare Triptychon aus Elfenbein der ehemaligen Sammlungen Barker und Timbal, jetzt im Louvre, mit Matthias Corvinus in Verbindung zu

bringen ist, und wahrscheinlich aus Gran, vielleicht auch aus Klosterneuburg stammt. Das Werk ist italienisch. Die gewundenen Säulchen, die Zinnen, die Kohlblätter der Umrahmung lassen die Reinheit und den Reiz der Composition trefflich hervortreten: Die zwischen Engeln thronende Jungfrau, die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Darbringung im Tempel, Christus unter den Schriftgelehrten. Molinier ist nicht abgeneigt, diesen Gegenstand den Werken des Benedetto da Majano zuzugesellen, der nach Vasari's Zeugnis für Matthias Corvinus Kästchen in Marqueterie ausführte.*

Matthias war wahrscheinlich einer der ersten Herrscher, die zu seiner Zeit die wunderbaren Erzeugnisse der italienischen Keramik, die Majoliken aus Faenza und den umliegenden Orten zu schätzen wussten. Mehrere Stücke, Schüsseln, die zu dem zwischen 1480 und 1481 in Forli bestellten Service gehörten, sind uns erhalten geblieben: zwei befinden sich im South Kensington-Museum, ein weiteres in der Sammlung Charles Mannheim in Paris. Das königliche Wappen Ungarns, Muschel- und Rollwerk u. s. w. bilden ihre Verzierung. Eine der Londoner Schüsseln zeigt in der Mitte Kinder, die Früchte von einem Baume pflücken; auf der in Paris befindlichen Schüssel ist das Mittelstück von einer sitzenden weiblichen Figur, die eine Hirschkuh liebkost, eingenommen.**

Die werthvolle Sammlung im Hôtel Gaillard auf der Place Malesherbes in Paris enthält eine herrliche Schüssel von 46 cm Durchmesser, deren Beschreibung ich Herrn Octave Join Lambert, Mitgliede der École française in Rom verdanke. Die Decoration ist rein ornamental; sie setzt sich aus Muschelwerk, Palmetten, Zweigen und verschiedenen anderen Motiven zusammen, dabei ein doppelter Wappenschild mit der Königskrone, geziert mit einem Raben, steigenden Löwen etc. Die Farbengebung ist ebenso verständnisvoll als harmonisch. Bald ist ein ockergelber Grund mit Blau umzogen, bald Weiss mit Blau belebt oder auch ein grünliches Blau mit Manganbraun abwechselnd.

Diese aus einem grossen Schiffbruch geretteten Überbleibsel verkünden, dass Matthias Corvinus nicht etwa von banaler Prachtliebe erfüllt war, sondern dass er den feinsten Geschmack besass, die durchdringendste Vorstellungskraft, Fähigkeiten und Kenntnisse, die mit jenen des Florentiners Lorenzo il magnifico und des Mailänders Lodovico Moro, dieser klarsehenden Beurtheiler zu vergleichen waren. Der Graner Calvarienberg, das Triptychon des Louvre und

* Musée national du Louvre: Catalogue des Jvoires.

** Abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts, 1895, t. I., p. 121.



Triptychon aus Elfenbein im Louvre

vor Allem die Manuscripte überragen ohne allen Zweifel alle ähnlichen durch die italienischen Fürsten bestellten Werke.

Um sich eine Vorstellung zu machen, bis zu welchem Grade der Verfeinerung bei Matthias die Liebe für die Werke der italienischen Kunst gedieh, mag man die Thatsache ins Auge fassen, dass er eines der besondersten und minutiösesten Verfahren, die durch die Schule Toscanas oder Umbriens erfunden oder entwickelt wurden, kräftig förderte: die Marqueterie in Holz, d. h. die Kunst, Ornamente oder auch menschliche Figuren zu zeichnen mit Hilfe von tausenden von mikroskopisch kleinen verschiedenfarbigen Stückchen, zusammengefügt mit all der zur Mosaikarbeit nöthigen Geduld. Die Aufmunterungen, die er hier verschwenderisch gab, waren nicht verloren: beim Durchblättern von Myskowskis Werk „Les Monuments d'Art en Hongrie" habe ich darin eine lange Reihe solcher Incrustationen wahrnehmen können.

Möge es mir nunmehr gestattet sein, die Aufmerksamkeit der Historiker auf eine Thatsache zu lenken, die alle meine Vorgänger übersehen haben: der bestellte Bildhauer des Matthias Corvinus war kein anderer als Giovanni Dalmata di Traù, der Mitarbeiter des Mino da Fiesole beim Grabmale des Papstes Paul II., in den Grotten des Vaticans und Urheber verschiedener anderer Monumente, ausgeführt in Rom zwischen 1472 und 1475 und in Ancona 1500 oder 1509.

Der Historiker Tubero bestätigt ausdrücklich, dass Giovanni Dalmata lange Zeit für den Magyarenherrscher arbeitete und dass seine Sculpturen allgemein Bewunderung erregten. Zum Lohne verlieh ihm der König den Adel und machte ihm mit dem Gute Mujkovec in Croatien ein Geschenk; doch kam der Künstler nicht dazu, von seinem Eigenthum Besitz zu ergreifen.

Von Fabriczy arbeitet an einer Studie über diesen Künstler, die demnächst im Druck erscheinen wird.

ENGLISCHE MÖBEL SEIT HEINRICH VII. THRONBESTEIGUNG (SCHLUSS) VON HUNGERFORD-POLLEN-LONDON



S war unter Karl II., dass die Schlafzimmer-Einrichtung etwas vollständiger wurde als früher und sich mehr den Ansprüchen unserer Zeit näherte. Übertriebenes Waschen zählte nicht zu den Unsitten unserer Vorfahren. Einfache Waschbecken und Fussbadbecken genügten ehedem sogar für die Bedürfnisse der schönen Frauen und Dandies bei Hofe. In der hier in Betracht gezogenen Periode kamen grosse Bäder und Marmorbassins mit Rohrleitungen, um sie zu füllen, in Gebrauch — dies allerdings nur in grösseren Häusern — während die allgemeine Verbreitung von Bädern erst weit später zutage trat. An die Stelle der düsteren Eichenbettstätten aus den Zeiten Elisabeths und Jacobs treten ausgepolsterte Betten vom selben Ausmass, mit Vorhängen und Himmel versehen, letzterer aus gespanntem reichem Materiale, Sammt oder Seide der prächtigsten Art. Die säulenartigen Pfosten zu den Füssen allein waren in Holz ausgeführt. Die Kunst des Tapezierers zeigt sich nun in allen Details; auch die Buschen von Straussfedern über den Ecken der königlichen Betten werden durch urnenartige, aus Pappe angefertigte, mit reichem Materiale, mitunter mit federartigen Büscheln überzogene Formen ersetzt. Ein prächtiges Beispiel dieser Art finden wir im königlichen Schlafgemach in Hampton Court. Ein bescheideneres zeigte eine Bettstätte in unserer Ausstellung, an welcher der Schmuck der Ecken in eiförmigen Vasen bestand.

Der moderne Hänge-Wandschrank für Kleider gelangte zu Zeiten Karls II. in allgemeinen Gebrauch. Am Hofe Ludwigs XIV. war Andrée Charles Boulle der Verfertiger solcher Schränke für die königlichen Räume — zumeist monumentale Stücke, prächtig decorirt, die dann den Anstoss zur Herstellung weniger kostbarer, doch ebenso nützlicher Möbel in England gaben. Einige derselben sind eher holländisch als englisch im Charakter, manche darunter weniger schwer, doch immerhin architektonische Gebilde; sie haben einen mittleren Theil zum Hängen der Kleider und weite Schubladen oben und unten.

Als zu Ende des vorigen Jahrhunderts Sir William Chambers Somerset House in London umbaute, liess man die Privaträume der



Schrank, Eichen, um 1650 (Sir Spencer Ponsonby-Fane)

Königin-Witwe Henrietta Maria so bestehen, wie sie diesen ihren Witwensitz verlassen. Diese Zimmer sollen mit ganz besonders gutem Geschmack möbliert gewesen sein; leider fehlt es an Aufnahmen, die uns ein Bild dieser Interieurs geben würden.

Zum ornamentalen Schmuck dieser Periode zählte auch das Spiegelglas. Diese Industrie wurde durch den Duke of Buckingham eingeführt, der Arbeiter von Venedig kommen liess und ein Etablissement zu Fulham an der Themse errichtete. Glasscheiben, die man herstellte, indem man geschmolzenes Glas auf eine Tischplatte ausgoss und in erkaltetem Zustande schliff und polirte, wurden für Fenster und Spiegel verwendet. Diese Scheiben massen selten mehr als 4 Fuss im Gevierte, grössere Spiegel wurden aus mehreren Stücken zusammengesetzt und häufig mit Goldrahmen versehen. Das Haus der Nell Gwynne, einer Favoritin Carls, enthielt viele solche alte Spiegel, von denen sich heute einer noch im Army and Navy Club, der an dieser Stelle in Pall Mall steht, befindet. Die Fabrik zu Fulham erzeugte auch geblasenes Glas und Glasluster in der Art der Venezianer-Arbeiten.

Der Brand im Jahre 1666 zerstörte einen grossen Theil Londons; alle Bauten und Strassen der City verschwanden und mussten wieder aufgebaut werden.

Ein bedeutender Architekt, Christopher Wren, gehörte dieser Zeit an. Er baute die heutige Pauls-Kirche, die St. James-Kirche, das Palais zu Winchester und führte die Zubauten zu Hampton Court und eine Reihe anderer Bauten aus. Wren scheint ebenso wie Jones



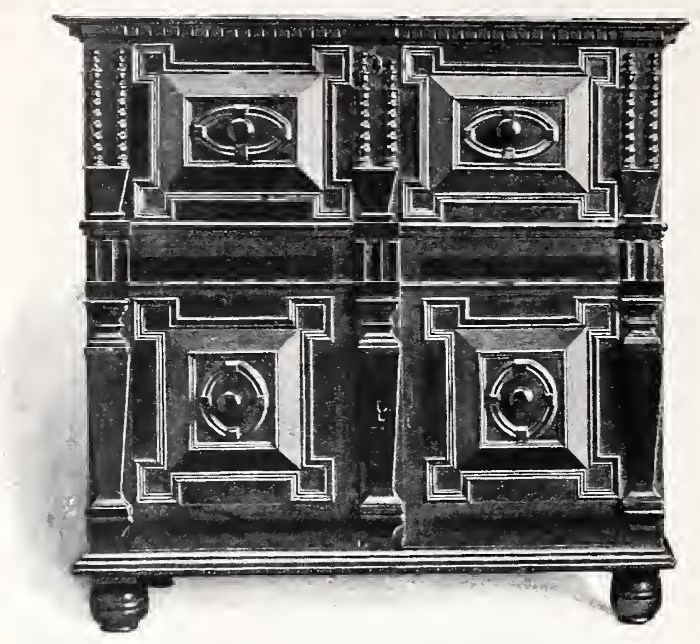


Armsessel, Eichen, um 1620 (Thomas Wardle, Esq.)



Tisch, Eichen, 1606 (Worshipful Company of Carpenters)

ursprünglich mit den Decorationen für Maskeraden und dramatische Darstellungen betraut gewesen zu sein, die am Hofe stattfanden. Ihm oblag es, Innendecorationen, Holzverkleidungen, Pforten und Thüren, sowie Möbel zu entwerfen. Sein künstlerisches Geschick kam namentlich bei der raschen Herstellung temporärer Baulichkeiten und Räume zur Geltung. So wurde er Architekt und arbeitete viele Jahre in dieser Eigenschaft. Zahlreiche Möbel, welche unter dem Namen Chippendale gehen, erinnern uns durch ihren etwas schweren Bau und ihre Ornamentik an Wren. Nicht selten tritt uns auch sein Geschmack und der seiner Schüler auf dem Gebiete der Holzschnitzerei in einzelnen Räumen Alt-Londons entgegen. Die jetzt noch aufgefundenen Details der Schnitzarbeit dieser Schule sind häufig zu wiederholtenmalen mit weisser Farbe bestrichen worden. Entfernt man diese, so zeigt sich die Schnitzerei in ihrer vollen Schärfe und Schönheit. Ein Schnitzer ganz besonderer Begabung, der unter Wrens Leitung das Innere mancher Bauten schmückte, war Grinling Gibbons. Seine Arbeiten finden sich in der St. Pauls-Kirche, in einzelnen Zimmern von Hampton Court und in Pedworth House in Sussex. Charakteristisch sind seine Darstellungen von Blumen und Spitzen in Holzschnitzerei. Seine Freihand-Schnitzerei hat nichts gemein mit der Strenge, die bei rein architektonischer Decoration nothwendig ist und nur auf die Schönheit und Wirkung des Ganzen hinzielt. Seine herabhängenden Guirlanden auf ebener Fläche wirken ebenso schön wie seltsam.



Schrank, Eichen, um 1660 (W. H. Evans, Esq., Forde Abbey)

Gibbons scheint der Begründer einer Schule gewesen zu sein. Walpoles Anekdoten über die Malerei erwähnen Watson, der Schnitzereien für Chatsworth House ausführte, Drevot aus Brüssel (gestorben 1715), und Lawreans von Mechlin; diese Künstler wirkten bis gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts.

Gelegentlich arbeitete Gibbons auch in Marmor. Der marmorne Taufstein in St. James, mit den halblebensgrossen Figuren Adam und Eva und der Sockel zur Reiterstatue im Schloss zu Windsor sind sein Werk.

Die Regierung König Jacobs II. war kurz, stetige Unruhen kennzeichneten sie. Seine schöne Frau, Mary von Modena, veranstaltete herrliche Feste in Whitehall. Gleichwohl gibt es aus diesen Jahren wenige Veränderungen oder Neuerungen zu erwähnen, die für unseren speciellen Gegenstand von Interesse wären.

Mit der Regierung Wilhelms von Oranien wurden viele holländische Sitten eingeführt. Nach wie vor wurden Tische und andere Möbelstücke aus Silber hergestellt, später wurden kostbare Möbel aus hartem Holz, Ebenholz, Mahagoni und Elfenbein modern. Das Material wurde von den holländischen Niederlassungen im Osten geliefert und Holland zog viele tüchtige Handwerker, die durch die Aufhebung des Edictes von Nantes aus Frankreich verbannt waren, an sich.

Die schönsten Gegenstände aus diesem Materiale waren kunstvoll geschnittene „Cabinets" aus Ebenholz, die kleine Schubladen und geheime Fächer enthielten. Sie sind gewöhnlich von länglicher Form und werden von einem, auf gedrehten Säulen ruhenden Gestelle getragen. Das Innere hat architektonischen Charakter und besteht aus Bogen, Geländern, eingelegten Quadraten aus Ebenholz und


Wiege, Eichen, datirt 1687 (Stuart M. Samuel, Esq.)

Elfenbein, mit wirkungsvoll vertheilten Spiegeln versehen. Kleine Schränke aus Ceylon und China, mit Lackornamenten bedeckt, wurden zu dieser Zeit, in welcher hauptsächlich Holländer den Handelsverkehr zwischen Europa und Indien vermittelten, mit silbernen Schlossplatten und Beschlägen montirt.

Als bemerkenswert mag bei den Einrichtungsstücken der alten Häuser in London und auch an anderen Orten Englands die Verwendung eingelegter Arbeit bei Spiegelrahmen, Sessellehnen und Thüren von kleinen Schränken und Truhen, und zwar in holländischer Manier, hervorgehoben werden. Gewöhnlich stellt die Zeichnung bei dieser Marqueterie-Arbeit eine Art Seepflanze oder ein aufstrebendes Ornament dar, ganz verschieden von den kühneren und interessanteren Zeichnungen an den italienischen Werken. Diese Art von Zeichnungen fand bald allgemeinen Beifall. Sessel und die Vorderseiten von Truhen und Laden zeigen mitunter Blumentöpfe mit Vögeln, Jasminblüten etc. Noch heute werden moderne Imitationen dieser Art in Massen in Holland erzeugt.

Königin Anna Stuart, die letzte Herrscherin aus ihrem Hause, folgte auf Wilhelm von Oranien im Jahre 1702. Sie hielt die classischen Traditionen ihrer Familie bei allen architektonischen Werken und ihrer künstlerischen Ausschmückung aufrecht, auf die sich ihr Einfluss erstreckte. In der That geht die heute allgemein verbreitete Einrichtungsart unter ihrem Namen, obzwar sie erst unter der Regierung ihrer Nachfolger aufkam. Die ausgebauchten Tischfüsse und die Sessellehnen der Zeit sind fein geschnitzt, und die Arbeit bleibt frisch und scharf. Pappel-, Buchen-, Eschenholz und für vergoldete Rahmen Weiden kommen bei diesen Gegenständen in Verwendung, Holzarten, die, wenn sie nicht sehr gut behandelt werden, viel weniger dauerhaft sind als Eichenholz und Mahagoni.

Das 18. Jahrhundert war es, welches die heute mit Recht so sehr geschätzte Art der Möbel hervorgebracht hat. Die Möbel des 16. und der grössere Theil jener des 17. Jahrhunderts, schwerer und malerisch, geeignet für Räume mit Eichenholz-Panneaux, Telamon-Figuren

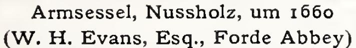


Schubladkasten, Eichen, um 1660 (Mrs. Mc Clure)

und eigenartigem Stucco geziert, waren in Elisabethinischen Gebäuden ganz am Platze. In dem Jahrhundert hingegen, dessen Möbel wir nunmehr besprechen, sind diese zweckmässiger leichter, beweglicher und bequemer, und haben einen eigenartigen Reiz. Viele Jahre hindurch ist an abseits gelegenen Orten die alte Mode geblieben und es ist dadurch schwierig mit Sicherheit das Alter von Stühlen und anderen Möbeln zu bestimmen. Die grossen Uhrkasten (gewöhnlich grand father's clocks genannt) tragen meist den Namen und Wohnort des Uhrmachers, es kann daher die Zeit, der sie angehören, leicht bestimmt werden. Andere Möbelstücke sind selten mit Namen gezeichnet und gar keine oder nur sehr wenige Erzeuger haben ihre Werke datirt. Gelegentlich der Ausstellung 1896 hat man festgestellt, dass Stücke aus ungefähr derselben Zeit im Charakter sehr verschieden sind, es sei denn, dass sie in derselben Stadt, oder zum mindesten in zwei angrenzenden Grafschaften, etwa Yorkshire und Derbyshire, erzeugt wurden. Die alten Tische von Wiltshire zeichnen sich in ähnlicher Art aus. Diese Gegenstände und viele andere wurden für Landhäuser mit bescheidenen Ansprüchen aus Eichenholz gemacht, noch zu einer Zeit, in der alles ähnliche aus der Mode der Grossstadt verschwunden war.

Der bekannteste Fabrikant der Zeit, oder besser gesagt der berühmteste — denn ausser seinen Werken ist uns nicht viel über ihn bekannt — ist Thomas Chippendale, wahrscheinlich zwischen 1710 und 1720 geboren. Er publicirte 1752 sein Werk „The Cabinet makers directory". Mit den Traditionen von Jones und Wren fing er an, und Zeichnungen und Risse aus jener Schule müssen es gewesen sein, die ihm zur Anleitung dienten.





Armsessel, Nussholz, um 1660
(W. H. Evans, Esq., Forde Abbey)



Armsessel, Mahagoni, um 1710
(Mrs. J. Evans)

Die Sessel seiner ersten Zeit haben einige Ähnlichkeit mit denen der Holländer der Zeit Wilhelms und Marys, die Füsse haben bauchige Schultern mit geschnitzten Akanthusblättern und Hufe oder Klauen. Sowohl seine Stühle, als auch seine Tische zeigen grosse Mannigfaltigkeit. Die Ausstellung im Jahre 1896 bot eine fast ordnungsmässige Reihenfolge von Sesseln des XVIII. Jahrhunderts. Die da exponirten Stühle hatten bauchige Beine, gewölbte Lehnen, letztere wahrscheinlich dem Holländischen entlehnt. Das einzige Brett ist durchbrochen und nimmt die Form von nebeneinander gestellten Stangen an. Nach und nach wird die Verzierung dieser Sessellehnen reicher, die Stangen, aus denen sie bestehen, werden complicirter. Nach vielen Änderungen endlich sind sie durch eine geschnitzte Bandmasche zusammengehalten.

Chippendale und alle anderen Tischler seiner Zeit haben „Settees" gemacht, das sind längliche Sitze für zwei oder auch mehrere Personen. Diese „Settees" haben Armlehnen an den Enden und die Rücklehne besteht aus mehreren miteinander verbundenen Lehnen einzelner Sessel. Chippendales Tische sind auch von verschiedener Art. Seine Credenzen und Serviertische (Buffets) waren einfach, stark, und standen auf viereckigen Füssen. Speisetischen scheint er ein geringes Augenmerk zugewendet zu haben.



Settee, Mahagoni, um 1710

Manchmal sind die Rahmenstücke in verschlungenen, wie er es nennt, gothischen Mustern geschnitten.

Seine Toilette-Tische sind decorativer. Sie weisen verschiedenartige Formen auf, manche haben viereckige oder rundliche Untersätze auf den Seiten, kleine Laden enthaltend. Eine Spielart ist der Toilette-Schreibtisch, der, theilweise Toilette-Tisch, in der Mitte durch einen herunterfallendenDeckel, den manals Schreibtischfläche benützen konnte, geschlossen war, und zwar mit oder auch ohne Bücherstelle darüber. Die Bestrebungen, darauf zielend, das Schlafzimmer zum Briefschreiben und zur Arbeit überhaupt geeignet zu machen, waren häufig. Leute, die auf dem Lande residierten und nach London kamen, um die Saison mitzumachen, bewohnten gewöhnlich kleine Häuser und mussten den Raum möglichst ausnützen.

Chippendale machte auch Tische für viele besondere Zwecke, z. B. Theetische aus Mahagoniholz am Rande mit durchbrochenen Gallerien schwungvoll und von grosser Zartheit. Die wichtigsten Erzeugnisse Chippendales aber sind seine Bücherstellen, Bureauschränke, Buffets und ähnliches. Die meisten davon haben einen architektonischen Charakter, enden in Gesimsen und erheben sich darüber zu einem giebelartigen Arrangement. Bücherkästen, manche mit Glasthüren, sind in alten, englischen Amtsgebäuden häufig vorzufinden. Viele



Spiegelrahmen, vergoldet, Queen Anne (Sir Spencer Ponsonby-Fane)

Glasthüren Chippendales zeigen eine gothische Form, ebenso auch manche seiner Sessellehnen. Eine andere Art ist die Chinesische, auf den Einfluss von Sir Williams Chambers zurückzuführen. Die Schwärmerei dafür, die sich besonders auf groteske Stücke erstreckte, war für manchen Kritiker Gegenstand des Witzes. Chinesische, „Porzellan-Kasten", mit Glasscheiben versehen und an der Wand zu befestigen, wurden gleichfalls von Chippendale erzeugt. Im allgemeinen stellen uns Chippendale und seine Werke ziemlich gut den Geschmack dar, der unter der Regierung der beiden George vorherrschte. Am wenigsten Interesse unter seinen Arbeiten haben die im französischen Genre ausgeführten. Seine besten französischen Möbel sind Schublade-Kästen, Kommoden mit gewölbter Vorderseite, Stühle mit gepolsterten Lehnen, mit Teppichen oder Stickereien überzogen.

Betreffs der Deckendecoration sei erwähnt, dass die alten Häuser aus dem XVII. Jahrhundert die guten Stuccodecken beibehielten, welche in England aus den Zeiten Heinrichs VIII. datirten. Zu Chippendales Zeit schmückte man die Decken mit leicht modellirtem Ornament, welches stellenweise Medaillons formirte, die Reliefbüsten enthielten. Auch das Akanthusblatt und die Vergoldung wurde an einzelnen Stellen angewendet. Candelaber, Girandols und Appliquen mit Wachskerzen versehen, zierten die Räume. Zahlreiche Gemälde geben uns treue Bilder von dem Inneren der Häuser jener Zeit. So zeigt uns Hogarth manches Zimmer, welches die Sucht nach Chinesischem durch Objecte auf dem Caminmantel, durch Stühle und Tische etc. illustrirt. Man wird nicht irre gehen, wenn man diese Räume Chippendale zuschreibt.

An dieser Stelle sei auf das Materiale hingewiesen, welches die Tischler der georgischen Zeit im Gegensatze zu den im



Armstuhl, Eichen, um 1720 (Worshipful Company of Brewers)

XVII. Jahrhunderte verwendeten Eichen und anderen englischen Hölzern verarbeiteten. Die erste Verwendung des Mahagoniholzes weist die Kathedrale von Gent in Belgien auf. Nach England wurde dieses Holz allerWahrscheinlichkeit nach als eine Curiosität durch Raleigh aus West-Indien gebracht; im grossen Holzhandel erscheint es seit mehr als hundert Jahren. Die besten Stücke kamen von den spanischen Colonien West-Indiens. Rosenholz, Jacaranda brasiliensis, Ebenholz, Satinholz, Chloroxylon Swetienia waren importierte Hölzer und wurden in der Marqueterie sowie zum Fournieren häufig verwendet. Auch Arbutus, Laburnum, Taxus, Eiben und zahlreiche gebeizte Hölzer wurden damals verarbeitet.

Im XVI. und XVII. Jahrhunderte lieferten die englischen Eichen, Buchen, Linden, Stechpalmen, Steineichen, Apfel- und Birnbäume, Pflaumenbäume und Cedern das Material für die Möbelfabrication, während man das beste Fichtenholz aus Norwegen importirte.

Bevor wir an die Besprechung der Arbeiten der späteren Möbelerzeuger gehen, sei uns ein Rückblick auf die Wiederbelebung der gothischen Kunst gestattet. Wir werden kaum irre gehen, wenn wir diese Renaissance zu einer Zeit, in welcher eine allgemeine Begeisterung für das Kunstgewerbe nicht bestand, Horace Walpole, dem späteren Earl of Oxford zuschreiben. Er allein war es, der um die Mitte des Jahrhunderts die Arbeiten der Goldschmiede, der Metalltreiber, Emailleure, Waffenschmiede und Bildhauer hochschätzte, den Leistungen der Architektur, Malerei, der Herstellung


Commode, Chippendale, um 1730 (Earl Brownlow)

künstlerischer Manuscripte und anderen Schöpfungen des Mittelalters sein volles Augenmerk zuwendete. Er begeisterte sich für alles Gothische, verwendete beim Baue seiner Villa auf Strawberry Hill an der Themse gothische Camine, Gallerien etc. und richtete das Innere dieses Baues mit entprechenden Möbeln ein. Die alten Email- und Silberschmiedarbeiten des XIII. und XIV. Jahrhunderts, die sich damals noch vorfanden, hatten wenig Wert, und ſo war es dem genannten Edelmanne möglich, ſein Haus mit Schätzen zu füllen, die um das Jahr 1841 auf den Markt gebracht wurden. Als Schriftsteller wurde er bald berühmt und sein Name brachte es mit sich, dass das Gothische in Mode kam.

Die Gothik der damaligen Möbeltischler hatte wenig gemein mit jener des Mittelalters. Auch Walpole selbst machte sich nicht viel zu schaffen mit dem Studium der Principien, welche der Architektur der genannten Zeit zugrunde lagen. Fast alle decorativen Künste folgten dem gothischen Zuge; in diesem Stile wurden Kelche, Becher, kleine emaillirte Altäre, Bilder, Stickereien und Holzschnitzereien, ob sie nun kirchlichen oder profanen Zwecken dienten, ausgeführt. Moderne gothische Schlösser wurden zu Anfang dieses Jahrhunderts gebaut und bis in die letzte Zeit fanden sich in Windsor Castle gothische Buffets.

Ein Architekt von hohem Ansehen, Sir William Chambers, liess sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in London nieder. Er hatte Reisen nach China und Indien unternommen und die Architektur dieser Länder studiert. Zahlreiche Pläne und Projecte, Abhandlungen über decorative Kunst sowie auch eine Studie über chinesische Gärtnerei geben Zeugnis für seine Schaffenskraft. Eine ganze Reihe von Arbeiten Chippendale's spricht für seinen Einfluss auf die Möbelerzeugung. Auf dem letzteren Gebiete verdienen, gleichfalls dem vorigen Jahrhundert angehörig, noch drei bedeutende Männer genannt zu werden: Mathias Lock, Hepplewhite und Thomas Sheraton. Der Erstgenannte publicirte gemeinsam mit Copeland 1768 das Werk „Neues



Settee, Eichen, Chippendale, um 1740 (Vincent J. Robinson, Esq.)

Buch der Ornamente". Von Locks Arbeiten dürften noch manche existiren, ohne dass wir in der Lage wären, uns genau darüber Rechenschaft geben zu können.

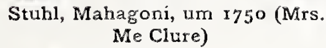
Hepplewhite war der Erzeuger von Tischen, Stühlen, Schränken und Sophas. Seine Stühle tragen häufig schilderartig geformte Rücktheile. Seine Buffets haben mitunter aufwärts strebende kastenartige



Bank, Mahagoni, um 1760 (Ihre Majestät die Königin von England)

Seitentheile. Bei vielen seiner Erzeugnisse kam Marqueterie in Verwendung. Auch seine bemalten Möbelstücke, die mitunter einen Pflanzendecor und kleine Medaillons zeigten, wie nicht minder seine bekannten mit Einlegearbeiten versehenen Messerbüchsen verdienen Erwähnung.





Stuhl, Mahagoni, um 1750 (Mrs. Me Clure)



Tisch, Mahagoni, Chippendale, um 1750 (Earl of Coventry)

Wir nennen weiters Robert Adam und seinen Bruder James, zwei Architekten, welche für die Möbelerzeugung zahlreiche Dessins geliefert haben. Sie bauten viele Häuser und Strassen in London und entwarfen für dieselben die sämmtlichen Details für die Inneneinrichtung. Ihr eigenes Haus, „Adelphi" genannt, liegt am Strande der Themse. Zeichnungen ihrer Innendecorationen, die sie publicirten,



Doppelschubladeschrank, Mahagoni, um 1775 (Lord Sackville, Knole)



Spieltisch, Satinholz, Sheraton, um 1780
(James Orrock, Esq.)



Tisch, eingelegt, Adam, um 1780
(Sir Spencer Ponsonby-Fane)

sprechen für ihren guten Geschmack. Eine grössere Zahl ihrer Häuser besteht heute noch in Portland-Place und anderwärts in London, sowie zu Normanton in Lincolnshire, dem Besitze des Earl of Ancaster. Die Inneneinrichtung des letztgenannten Schlosses stammt entweder von Adam selbst oder aber von Sheraton. Robert Adam veröffentlichte eine Reihe von bemerkenswerten architektonischen Arbeiten.

Thomas Sheraton (1751 — 1806) publicirte seinen „Cabinet maker's and Upholsterer's Guide“ with 127 plates 1789. Wie es scheint arbeitete er viel für die beiden Architekten Chambers und Robert Adam, von welchen er auch manches von architektonischer Decoration lernte. Seine fournirten Möbel sind von besonderer



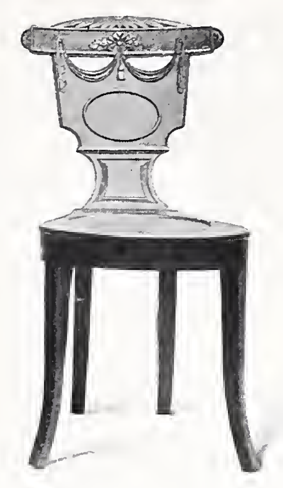
Armsessel, Satinholz, Sheraton, um 1790
(W. H. Spottiswoode, Esq.)



Schreibtisch, Mahagoni, um 1790
(Misses Birdwood)



Tisch, Mahagoni, Adam, um 1800 (Ihre Majestät die Königin von England)



Hall Chair, Mahagoni, um 1800 (J. H. Fitzhenry, Esq.)

Schönheit. Die Schnitzerei an denselben ist weniger kühn und malerisch als jene Chippendale's, dagegen wusste er durch die Holztextur und ihre richtige Verwendung ganz besondere Effecte zu erzielen. Eine Reihe von Hölzern diente ihm zur Erreichung hübscher Wirkungen. Die figuralen Arbeiten an seinen Möbeln wurden häufig von italienischen Arbeitern ausgeführt.

Die berühmten Stücke sind monumentale Buffets mit Abtheilungen als Weinreservoirs, Speisewärmer etc. versehen. Auch seine Speisetische, Pembroketische genannt, waren ihrer originellen Form und der schönen Arbeit halber berühmt; nicht minder seine



Armsessel, bemalt und vergoldet, um 1800 (Ihre Majestät die Königin von England)



Armsessel, Rosenholz, um 1800 (Rev. H. V. Le Bas)

Schreibtische und Damen-Toilettetische, Möbel, die durch eine grosse Zahl von Schubladen und Fächern sich als besonders bequem erweisen. Die Garderobekästen Sheratons von verschiedenster Grösse und Form, von denen heute noch viele im Gebrauche stehen, zeigen guten Geschmack und zweckentsprechende Anordnung. Die Stühle Sheratons haben der Mehrzahl nach viereckige Lehnen.

Gegen das Ende des XVIII. Jahrhunderts fanden manche kurzlebige Moden auf dem Gebiete der Möbelerzeugung in England Eingang. So vor allen die Verwendung von japanischen Panneaux und die Lackarbeit, wie sie französische und englische Kunsthandwerker herstellten. Junge Damen beschäftigten sich nicht selten mit der Ausführung von Copien nach japanischen Originalen.

Auch die porzellanartigen Medaillons und Plaques, Jasperware genannt, von Josiah Wedgwood hergestellt, wurden von Sheraton zur Verzierung seiner schönsten Möbel verwendet. Medaillons dieser Art finden sich auch auf den Erzeugnissen der französischen Kunsttischler aus der Periode Louis XVI. Flaxman, der berühmte Medailleur dieser Zeit, lehnte sich häufig in seinen Arbeiten an alte Gemmen und classische Basreliefs an.

Die „Whatnot" und sogenannten stummen Diener gehörten ebenfalls dieser Zeit an. Die allergrösste Sorgfalt wendete man dem Speisezimmer zu, dessen einzelne Stücke sich durch Schönheit und Zweckmässigkeit ganz besonders auszeichneten.

Die Ausstellung im Kensington-Museum (1896) machte uns auch mit den Chairs der Meister und Präsidenten der verschiedenen Gilden und Handels-Compagnien der Stadt London bekannt — Corporationen, die ebenso zahlreich als wohlhabend sind. Einige dieser Chairs haben grosse Dimensionen und tragen an ihren Rückseiten die Wappen und Embleme der verschiedenen Gewerbe. Viele derselben stammen aus der Zeit Chippendales. Andere Möbel dieser Art, u. a. der grosse Brauertisch, gehören einer weit früheren Epoche an. Einige prächtige der ausgestellten Sitze wurden bei den Hofempfängen in St. James Palace verwendet; so der reich verzierte runde Chair mit den beiden Sphinxen, welchen wir in Abbildung brachten. Dieser Chair oder Thron wurde aller Wahrscheinlichkeit nach am Beginne dieses Jahrhunderts hergestellt.

Die Londoner Ausstellung im Jahre 1896 bot eine seltene Gelegenheit, die Geschichte des englischen Möbels zu studiren. Die Besitzer prächtiger alter Stücke stellten ihre Schätze gerne dem Kensington-Museum zur Verfügung. Bei diesem Anlasse zeigte sich aber, dass die grossen Feudalsitze Englands über complete historische



Blumentische, Chippendale, um 1750

Ensembles und Einrichtungsstücke nicht verfügen. Eine einzige Ausnahme muss hier constatirt werden, es ist dies das Schloss Knole des Earl of Sackville in Kent. Die historische Serie von Möbeln, wie wir sie hier finden, ist ganz besonders lehrreich. Knole-House war zu verschiedenen Zeiten königliches Eigenthum. Jacob I. verbrachte dort längere Zeit; ihm zu Ehren conservirten die darauffolgenden Eigenthümer eine Reihe von Zimmern in demselben Zustande, in dem sie sich zu Jacobs Zeiten befanden. Die Mehrzahl dieser Möbelstücke, mit Seide und Sammtstoff überzogen, sind bis zum heutigen Tage in ihrer vollständigen Schönheit erhalten geblieben.

Die Ausstellung machte uns mit den besten Leistungen Chippendales, Sheratons und anderer Erzeuger aus dem XVIII. Jahrhunderte bekannt. Die öffentlichen Ämter, von denen mehrere in früheren Zeiten Chippendale besonders begünstigten, stellten zahlreiche Stühle, Bücherkästen und andere Objecte aus. Lord Coventry, Mr. Henry Willett und Mr. Vincent Robinson brachten uns unvergleichliche Möbel des genannten Meisters. Sir Spencer Ponsonby-Fane ist der Besitzer von bedeutenden einzelnen Stücken aus verschiedenen Perioden. Lord Ancasters Haus in Normanton ist im Stile Adams, Sheratons und deren Zeitgenossen möblirt. Sheratons beste Arbeit fanden wir zu Coombe Wood, dem Hause Mr. Spottiswoode's zu Kent.

Den Eignern aller dieser Schätze, die sich um der guten Sache willen von denselben freiwillig für längere Zeit trennten, sind wir in England zu grossem Danke verpflichtet. Sehen wir doch heute schon, dass die besagte, vom Kensington-Museum veranstaltete Ausstellung nicht allein für England selbst, sondern auch für den Continent, welchem bei diesem Anlasse mancher befruchtende Gedanke übermittelt wurde,von nicht zu unterschätzender Bedeutung war.

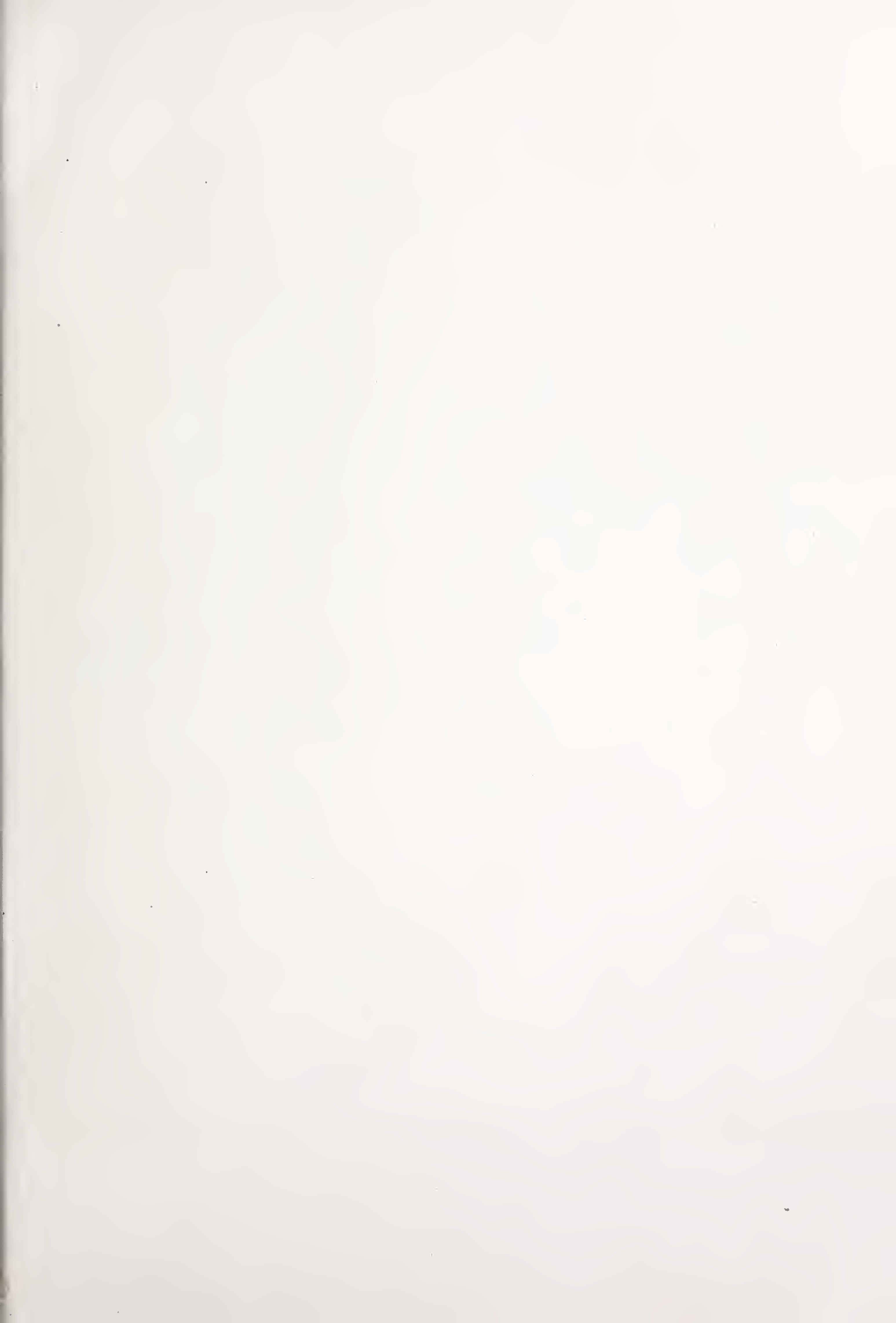
AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN
VON LUDWIG HEVESI-WIEN

FÜNFZIG JAHRE ÖSTERREICHISCHER MALEREI. Im Künstlerhause ist jetzt die Jubelausstellung fortgesetzt, deren architektonischer Theil im Frühjahr den grossen Musikvereinssaal füllte. Etwa 1000 Nummern stark, ist sie ein brauchbarer Auszug aus der österreichischen Malerei unter der Regierung Kaiser Franz Josephs I. Die jüngere Generation namentlich, welche die historischen und Nachlassausstellungen der Siebziger- und Achtziger-Jahre nicht mitgemacht hat, mag diese Gelegenheit ergreifen, um sich rasch einen Überblick der vaterländischen Farbenkunst zu erwerben. Andere werden es den Ordnern sogar Dank wissen, dass sie einen grossen Theil ihrer Ausstellung den stets zugänglichen öffentlichen Sammlungen entlehnt haben, da sie dadurch den Bequemen das Aufsuchen alles Einzelnen an verschiedenen Aufbewahrungsorten ersparen. Der Bewanderte freilich hätte es lieber gesehen, wenn der unzugängliche Privatbesitz gründlicher ausgeschöpft worden wäre. Ohnehin sind der Ausstellung zwei Beschränkungen auferlegt. Sie enthält blos Todte und schon damit fällt auch die modernste Richtung weg. Aber die sogenannte Secession hat in Wien schon vor der Begründung der jüngsten „Vereinigung bildender Künstler Österreichs" existirt. Sie tritt in der Ausstellung des Künstlerhauses unter dem Namen Georg Ferdinand Waldmüller auf und gibt ein Menschenalter später an der Schwelle der neuesten Zeit mit Theodor von Hörmann (Reiflandschaft) ihre lauteste Note. In der historischen Perspective, wie sie sich hier ad oculos zusammenschiebt, liegt der Hauptreiz dieser rückwärts gewandten Bilderschau. Da schrumpfen längst gebuchte Werthe bedenklich ein, andere aber haben Zinsen getragen und sind erstaunlich gewachsen. In letzterer Hinsicht ist Waldmüller der Held der Ausstellung, denn sein absoluter Werth ist mächtig gesteigert. Dreiunddreissig Jahre nach seinem Tode steht er als ein Moderner da. So weit war er, ehe er starb, seiner Zeit vorausgeeilt. In seinen Streitschriften gegen den akademischen Lehrschlendrian stellte er schon damals die Forderungen auf, die jetzt das Programm aller „Secessionen" bilden. Wagte er es doch, direct die Aufhebung aller Kunstakademien zu fordern, da ein halbes Jahr Meisterschule genüge, das Talent zu erkennen und so weit zu bringen, dass es vor der Natur seine eigenen Wege gehen könne. Wie die Heutigen, sagte er: „Überall ist es der Geist, der aufgefasst werden soll, und überall ist es nur die Form, der man nachstrebt." Und zwar die abstracte akademische Form, während doch „das Studium des menschlichen Körpers nur nach der Natur begonnen und vollendet werden soll". (Ein Thema, das erst voriges Jahr die Berliner „Gegenwart" zum Gegenstand einer hochinteressanten Umfrage bei den berühmtesten Künstlern gemacht hat.) Nur in einzelnen Punkten litten die Vorschläge Waldmüllers noch an der Enge der Zeit; so, wenn er gegen den Verkauf ausländischer Kunstwerke loszog. Er rechnete da mit der Geringfügigkeit der damaligen Kaufkraft. Diese Strömung musste auch im jetzigen Künstlerhause vor einigen Jahren erst eigens überwunden werden, und zwar gerade durch die Führer der heutigen Secession. Ohne die sogenannte „Concurrenz des Auslandes" müsste unsere eigene Kunst einschlafen und würde nicht mehr kaufenswerth erscheinen. Man wohnt soeben dem nämlichen Kampf im Österreichischen Museum bei, wo das heimische Kunst-

gewerbe gerade am ausländischen wieder erstarken und anziehungskräftig werden soll. Als Graf Leo Thun 1850 seine Vorschläge für die Reorganisation des Kunstunterrichts machte, schloss er sich in der Hauptsache dem „Naturalisten" Waldmüller an. Die bald darauf einreissende Verflauung aller Verhältnisse brachte auch diesen Anlauf ins Stocken. Das interessanteste Moment aber in diesem Bürgerkriege war Metternichs Eingreifen, der den kühnen Bahnbrecher Waldmüller gegen die Beschwerde seiner akademischen Inquisitoren in Schutz nahm. „Die Akademie", rescribirte der Fürst wie ein Erz-Secessionist, „ist keine Zwangsanstalt, welche dem Lehrer wie dem Schüler verbieten kann, dem eigenen Genius zu folgen." Die jetzige Massenausstellung Waldmüller'scher Bilder, gegen 80 Nummern, demonstrirt aber auch die praktischen Bestrebungen dieser ursprünglichen Künstlernatur. Wir haben erst neulich von einem seiner Zeitgenossen, Friedrich von Friedländer, gehört, wie der alte Waldmüller klagte, dass er nicht mehr jung genug sei, um eine ganz andere Malerei anzufangen. Angefangen aber hat er sie doch. Er malte einfach Freilicht; schon damals! Die gesammte Collegenschaft und Kritik erklärte ihn für toll, dass er „sich einrede, man müsse sich in die Sonne setzen, um die Sonnenwirkung zu malen". Sieht man jetzt seine damaligen Versuche, wie den prächtigen „Kirchgang" (Stadt Wien), wo alle Theilnehmer von der Sonne geblendet sind, die aber auch optisch und coloristisch auf ihnen liegt, oder die „Unterbrochene Wallfahrt" (Baron Richard Drasche), wo freilich bei aller Sonnenkraft noch die Schwere der Farbe nicht ganz gelöst ist, so wird man von Bewunderung für diese frühe Zukunftskunst erfüllt. Dass der Landschafter Waldmüller in diesem Zusammenhange bedeutend wächst, ist selbstverständlich. Trotz der etwas altväterischen Handschrift sind Naturgefühl und atmosphärische Stimmung in Bildern wie „Hütteneck bei Ischl" (Stadt Wien) noch heute vollgiltig und die Grossartigkeit seines Baumschlages setzt immer wieder in Erstaunen. Niemals ist Calame darin so charakteristisch gewesen. Eine noch gar nicht „moderne" Landschaft, wie „Am Liechtenstein" (Eigenthum des Herrn L. Reithoffer) kann sich an Klarheit der Form und Eindringlichkeit der malerischen Empfindung mit jedem Ruysdael messen. Die bekannten Lawinen von Kindern, die nebst dem kleinbürgerlichen Tendenzgenre einst den grössten Beifall fanden, treten heute mehr zurück, weil ihr malerischer Gehalt geringer erscheint. Aber auch unter diesen Bildern gibt es welche, wie die grosse, figurenreiche „Schulprüfung" (Herr Reithoffer), die in ihrer unakademischen Anordnung, unerschöpflichen Charakteristik und unbestechlichen Naturtreue die höchste Anerkennung eines Herkomer oder Kroyer finden würden. Das ist ein Denkmal von Wiener Gediegenheit aus einer Zeit, deren unverwüstliche Palisanderschränke jetzt gottlob wieder Verständnis finden. So ist es das Hauptverdienst der Jubiläumsausstellung, dass sie dem alten Waldmüller seinen Rang für alle Zukunft sichert, sowie die Schubertausstellung vor zwei Jahren die Ansichten über Schwind und Danhauser wesentlich zu deren Gunsten berichtigt hat.

Auch sonst hat die Ausstellung ziemlich viel vormärzliche Kunst aufzuweisen. Insbesondere wird man mit Interesse den Erzvater Jacob Alt stattlich aufmarschirt und mit Ansichten, wie die vom Strassburger Dom, eine höhere Stufe der Schätzung erreichen sehen. Von einzelnen stets beliebten Meistern sieht man auch aufgelegte Curiosa, so von Peter Fendi (dessen fabelhaftes „Familienvereinigung des A. h. Hauses" man übrigens mit immer neuem Erstaunen wiedersieht) eine grosse Folge von Wasserfarbenbildern zu Schiller'schen Gedichten

(Erzherzog Ferdinand Karl), deren biedere Unbeholfenheit und vorstadttheatermässige Romantik heute in ganz köstlicher Überlebtheit, weil naiver Zeitechtheit, erscheinen. Wie eine Insel der Blinden erscheint dagegen in all dem farbigen Rundherum die Cartonzeichnerei der folgenden Periode. Und dennoch sickert unter diesem grauen Geröll mancher lebendige Wasserfaden, nach dem man aber mit Liebe schürfen muss. Die Zeichnungen Führich's wird auch die Zukunft mit Vergnügen sehen; sind doch z. B. die Wendeliniana des hohen Siebzigers, die er in seiner Begeisterung über Schwind's „Melusine“ (gleichfalls ausgestellt) ganz auswendig aus dem Ärmel schüttelte, ein Naturwunder. Am schlechtesten bestehen noch die grossen historischen „Maschinen“ der Engerth, Ruben, Wurzinger, wobei immerhin bei dem letzteren der Drang, aus der Enge herauszukommen, und der Griff nach der Farbe anzuerkennen ist. Die Grossmaler der ersten Stadterweiterungszeit haben auch etwas Organisches, der Geist Rahls ist breit in der Wiener Luft liegen geblieben, wie eine Wolke, zum Durchbrechen durch spätere Lichtblicke. Schade, dass so gar Niemand da war, um auf seine starken Schultern zu steigen; er hatte so viel Schule und so wenig Nachwuchs. Die farbige Zeit, die an ihm vorbei und über ihn weg hereinbrach, ist in der Ausstellung durch ihre Hauptmeister vertreten. Wir brauchen nur ein paar Namen zu nennen, um die Heldenzeit der Wiener Farbe wachzurufen: Makart, Canon, Matejko, Czermak, Huber, Schönn. Ihr Gesammtbild ist und bleibt imposant. Die Farbe um der Farbe willen hat diesseits des Rheins nirgends so grosse Triumphe erlebt. Das Wort „Makartzeit“ bleibt eine unverrückbare Quader in der Kunstgeschichte. Ihr „Farbenrausch“ ist sogar ein wienerischer Begriff geblieben; Paris hat den seinigen schon in der Delacroixzeit erlebt, aber seither (trotz Henri Regnault) gründlich ausgeschlafen. Woran diese grosse Epoche leidet, das ist der Weg, den sie gegangen ist. Durch die Kunstsammlungen, statt durch die Natur. Das liegt wiederum in den allgemeinen Zusammenhängen. Auch das Kunstgewerbe bildete damals in der Hauptsache eine Renaissance der Renaissance. Es war kostümirt, wie alles andere. Die Kunst hat dies längst überwunden, das Kunstgewerbe wird es wohl demnächst überwunden haben. Die ortswüchsige wienerische Naturfrische gieng an dieser hochpathetischen Farbenwelt, an diesem ganzen decorativen Prachtsystem vorbei. Sie musste einen grossen Umweg machen, um von Waldmüller zu Pettenkofen zu gelangen. Verschiedene Bilder Waldmüllers sind direct Vorläufer der zweiten Manier Pettenkofens, der Darstellung von dynamischer Sonnenwärme mit den entsprechenden lichtgetränkten Schattenmassen. Braucht man an diese Innenräume beider zu erinnern? Jener Umweg ging bekanntlich über Ungarn und Egypten. Die Theiss und der Nil mit ihrer weichen Tieflandluft und ihren goldig emaillirten Himmeln wurden für Pettenkofen und Leopold Müller unversiegliche Licht- und Wärmequellen. Das war die nicht kostümirte Natur, deren Siegesgang namentlich in den drei Pettenkofenzimmern stattfindet. Alle fünf Manieren Pettenkofens hängen da wieder neben einander, von jenem unglaublich feinen „russischen Bivouak an der Theiss“ angefangen, das ein Juwel seines ersten grauen Kolorismus bleibt. In den Ausstellungen seines Nachlasses und der Sammlung Lobmeyr war der Überblick noch reichhaltiger, aber man wird auch für den jetzigen dankbar sein dürfen. Unter den Specialitäten dieses Zeitraumes fallen einige Aquarellblätter von Anton Romako auf; sie zeigen auch ihn als einen starken Secessionisten, der leider theils an sich selber, theils an Anderen zugrunde ging. Auch für ihn ist diese kleine




DEZEMBER
·FLOREM·NON·ADIMIT·FRVCTUS·
SANCT·NICOLAUS
1. DONNERST. ELIGIUS
2. FREITAG BIBIANA.
3. SAMSTAG FRANZ X.
4. SONNTAG B 2. ADVENT.
5. MONTAG SABB. ABT.
6. DIENSTAG NIKOLAUS.
7. MITTWOCH. AMBROS
8. DONNER. MAR. E.
9. FREITAG. LEOKADIA.
10. SAMSTAG JUDITH
11. SONNTAG. B 3. ADVEN.
12. MONTAG. MAXENTUS
13. DIENSTAG LUCIA
14. MITTWOCH. QUAT. S.
15. DONNERS CÄCILIA SPIRIDION. PAT. v. DALMATIEN.
16. FREITAG. ADELHEID.
17. SAMSTAG LAZARUS
18. SONNTAG. B 4. ADV.
19. MONTAG NEMESIUS.
20. DIENSTAG LIBERATUS
21. MITTWOCH THOMAS
22. DONNER. DEMETRIUS
23. FREITAG VICTORIA
24. SAMSTAG ADAM u. EVA.
25. SONNTAG. B. CHRISTF.
26. MONTAG. STEPHAN.
27. DIENSTAG JOH. EV.
28. MITTWOCH UNSCH. KIN.
29. DONNERS THOM. BAL.
30. FREITAG. DAVID. K.
31. SAMSTAG SYLVESTER.
DEZEMBER KALT·MIT SCHNEE GIBT'S·KORN AUF·JEDER HÖH'.
31 SCHNEEMONAT· TAGE
·GRÜNE· WEIHNACHTEN ·WEISSE· OSTERN


GLORIA·IN·EXCELSIS·DEO
DALMATIEN
ZARA



Auferstehung eine Art Rehabilitation. Die Wiener Landschaft, eine der glänzendsten Künste des österreichischen Geistes, macht genau den nämlichen Weg, wie das farbige Genre; an den Vormärz anknüpfend, um die gewaltige Makartgruppe herum, sie mit Schindler stark streifend, um schliesslich mit Hörmann in die moderne Stimmung zu münden. Schindler's schubertische Naturlyrik ist hübsch ausgelegt, es sind ziemlich alle seine Töne angeschlagen, vom Waldfräulein bis Ragusa. Diese Kunst wird unzweifelhaft noch im Werte steigen, weil sie der Ausdruck einer fruchtbaren, durchaus malerischen Persönlichkeit ist. Er hat ja auch Hörmann, wie dessen Nachlass überraschend bekundete, auf den richtigen Weg gebracht. Aber Hörmann war eine naivere Natur. Der Barbar in ihm, der an seiner tragischen Halsstarrigkeit sogar physisch zugrunde ging, steht heute, wo man die Aufrichtigkeit als die höchste Künstlertugend schätzt, in hohem Wert. Schindler war mehr Dichter, Hörmann mehr Naturforscher. Das lag in ihrer Zeit. Wir können diese rasche Rundschau nicht besser beschliessen, als mit dem Hinweis auf ein Jugendbildnis der unvergesslichen Kaiserin Elisabeth, von Franz Schrotzberg (Eigenthum der Baronin Liebieg). Es ist ein Weihnachtsgeschenk an den Grafen Radetzky aus dem Jahre 1854. Das Publicum wallfahrtet dazu, wie zu einer richtigen Reliquie, die es auch ist.

DAS HAUS DER SECESSION. Am 12. November ist der originelle Neubau der Vereinigung bildender Künstler Österreichs, und mit ihm die Winterausstellung der Secession eröffnet worden. Das Gebäude hat vom ersten bis zum letzten Spatenstich das Tagesgespräch gebildet, und schon die Thatsache, dass es die Wiener Bevölkerung wieder einmal für eine Kunstfrage erwärmt hat, ist erfreulich. Auf das Verständnis breiterer Schichten darf es vorderhand ebenso wenig rechnen, als auf die vorurtheilslose Würdigung weiterer Fachkreise, denn diese Elemente sind ganz im Banne unserer conventionellen Kunst befangen. In Brüssel, wo ein Genie wie Victor Horta für frei empfindende Bauherren frei empfundene Häuser und obendrein die grosse „Maison du peuple" baut, würde es wärmsten Beifall finden. Auch in London natürlich, der Stadt der Voysey und Newton, und in Paris, wo Charles Garnier den Typus des modernen Theaterbaues einbürgerte (der Moderne Vaudremer ist soeben sein Nachfolger im hohen Rathe der Akademie geworden) und Paul Sédille im „Printemps" eine Form für das moderne Kaufhaus fand. In Wien steht man neuen architektonischen Lösungen noch so unerfahren gegenüber, dass man sie höchst misstrauisch entgegennimmt. Übrigens wird man sich daran gewöhnen, so gut wie an die seltsame Baugruppierung des Burgtheaters. Wenn der Frühling das Grün bringt, in das es hineingedacht ist, und wenn die jetzt gekiesten Plattformen des Daches in hängende Gärten verwandelt sind, die auch die vielkritisierten Glaspavillons maskieren werden, dürfte sich das Urtheil völlig zu Gunsten des Hauses wenden. Der Architekt, J. M. Olbrich, hat darin den vollgiltigen Beweis einer ursprünglichen Schaffenskraft und seltener Ehrlichkeit der künstlerischen Gesinnung erbracht. Auch die an der Decoration mitwirkenden Künstler (Joseph Hoffmann, Adolf Böhm, Kolo Moser, Gurschner u. A.) waren von demselben Geiste beseelt. Übrigens sei es nicht vergessen, dass der ganze Bau, der nicht über 60.000 Gulden gekostet hat, binnen sechs Monaten fertiggestellt wurde, obwohl 8 Meter Fundamenttiefe erforderlich waren; ein Beispiel von Thatkraft, wie es am ehesten noch bei Künstlern vorkommt, die, wie

hier, unentlohnt, blos „für die Ehre" arbeiten. Das viereckige Gebäude steht am Wienfluss, hinter der Akademie, wo einst der Kaiserin Elisabethplatz sich bis zur Karlskirche ausdehnen wird. Es bedeckt einen Flächenraum von 1000 Quadratmeter. Die Säle sind 8 und 6 Meter hoch und bieten 400 Currentmeter Behängraum (an der Cimaise gemessen). Aus dem Baublock erhebt sich der Mitteltheil der Façade als eine Art Kuppelbau, indem zwischen vier viereckigen Pylonen sich eine Art Laube aus vergoldeten Lorbeerblättern entwickelt. Es ist damit in der That die Krone des symbolischen Lorbeerbaumes gemeint. Dieses Laubgewölbe von 9 Meter Durchmesser besteht aus 3000 Blättern und 700 Beeren; sie sind aussen gelb bemalt und jedes Blatt mittels dreier goldener Streifen echt vergoldet. Der Kuppelraum ist vom Inneren des Gebäudes aus nicht sichtbar, sondern so recht als freier Dachschmuck gedacht, wie denn überhaupt von den herkömmlichen Arrangements aus Säulen, Bogen, Gebälk u. s. w. an dem Hause nichts zu finden ist. Das Innere der Kuppel ist durch eine Treppe zugänglich und bildet einen entzückenden Raum, indem man durch das durchbrochene, grüne Blättergewölbe in den blauen Himmel hinaus und zur Karlskirche hinüberschaut. Dieser Anblick wird bald als eine Sehenswürdigkeit Wiens gelten. Die Aussenarchitektur des Hauses ist durchaus als Putz gehalten, und zwar hat man den Sand dazu aus den alten Türkenschanzgruben geholt, von wo die schönen alten Barockbauten geputzt wurden. Allein es gelang nicht, die gewünschte fleckenlose Mischung zu erzielen und so wurde das Ganze weiss gespritzt, die Façade auch mit Wasserglas getränkt. Die Seitenmauern sind glatt gehalten, bis auf einige fein erwogene Motive von Lorbeer- und Linienornament, wobei auch Gold verwendet ist. Ein paar bindenartige Horizontalstreifen von eigenthümlicher Erfindung, dazu die überaus fein empfundenen Profile und eine Reihe einzelner Knospen unter dem Dache verrathen doch auch hier Leben. Bei zwei Wandpfeilern, die der Verstärkung bedurften, wurde dieses constructive Bedürfnis auch decorativ durch ein originelles Eulenmotiv ausgenützt. An der Rückseite des Hauses haben die Wandflächen einen höchst aparten Reigen von tanzenden Kranzträgerinnen, deren reihenweise erhobene Kränze einen goldenen Fries bilden. Diese in Putz ganz flach gehaltene und leicht mit Gold gehöhte Reliefzeichnung ist ein glücklicher Gedanke Mosers. Sie ist an zwei Stellen durch die senkrecht herabgehenden Dachrinnen unterbrochen, die sich als Trophäenmaste darstellen. Auch an der Façade stehen rechts und links zwei Mastenpaare, deren jedes eine segelartige Standarte mit dem Künstlerwappen ausgespannt hält. An der Façade endlich öffnet sich die tiefe viereckige Nische der Hauptthüre. Sie ist bedeutsam verziert, mit schlanken Lorbeerbäumen, deren goldenes Laub sich oben verästelt. Über der Pforte stehen drei ernste Reliefköpfe, welche die drei Künste bedeuten; sechs Paar Schlangen, die von den Aegis Athena's, verknüpfen sie symbolisch. Die Thüre selbst ist aus weichem Holz, aber mit prächtig getriebenem Kupferornament (vom jüngsten Klimt) verkleidet. Es bildet eine grosse Blume, deren Staubfäden sich als Gitter entfalten. Aus zwei Nischen rechts und links werfen Glühlichter ihren Schein auf all das schmückende Metall der Nische. Über der Thüre steht in Gold die Inschrift: „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit." Auch neben der Thüre ist Goldschrift. Links liest man: „Ver Sacrum." Rechts aber wird an der Wand ein Prachtstück von Kleinplastik aufgestellt werden, eine aus polychromen Edelstoffen zusammengefügte Athena von Arthur Strasser, die ihr eigenes Krystallgehäuse gegen Wind und Wetter erhält. Ehe wir das Haus

betreten, erwähnen wir nur noch, dass die vier Oberlichtlaternen des Daches, deren Scheibenwände von 45° Neigung das denkbar beste Licht geben und zugleich das Liegenbleiben von Schnee, Wasser und Staub unmöglich machen, auf einer von Olbrich sehr geistreich erfundenen Eisenconstruction ruhen. Überhaupt ist das Dach mustergiltig und wird noch vom Ingenieur- und Architektenvereine zum Gegenstand einer fachlichen Äusserung gemacht werden. Betritt man das Haus, so gelangt man zunächst in eine Halle, die durch die einspringenden Kanten der vier Pylonen die Form eines griechischen Kreuzes erhält und eine flache Decke hat. Über zwei flachen Bogen rechts und links öffnen sich Galerien. Das grünliche Licht, das diesen Raum erfüllt, spielt über zwei grosse vergoldete Stuckreliefs (von Böhm), deren jedes einen alten, knorrigen, aber jung ausschlagenden Baumstamm darstellt. Geradeaus hat man die dreitheilige Thüre zum Mittelsaal, und darüber ein rundes Fenster von 2·5 Meter Durchmesser, das ein von Moser entworfenes Glasgemälde (von Geyling) von mächtiger Wirkung enthält. Es stellt die „Kunst“ dar, ein prächtiges, blau geflügeltes Weib, in archaischer Gewandung, mit buntem Edelgestein geschmückt, von gelben Blumen umblüht. Mit gekreuzten Armen steht sie in der blühenden Wiese, blauen Himmel um sich. Die Umschrift lautet: „Seine Welt zeigt der Künstler, die Schönheit, die mit ihm geboren wird, die niemals noch war und niemals mehr sein wird.“ Schon in dieser Halle und ihren Nebenräumen erkennt man, dass alle Räume farbig gedacht sind und sich gegenseitig coloristisch heben. Die Wandbekleidungen, Decken und Fussböden, die Durchblicke und Beleuchtungen tragen dazu bei. Der Hauptsaal ist vom dahinterliegenden Raume durch ein einstweiliges Arrangement von Säulenstümpfen getrennt. Das Einstweilige gehört überhaupt zu den starken Seiten der Anordnung. Sie ist in der That so gedacht, dass man Alles im Hause mit Leichtigkeit umordnen kann. Die Räume sind so zu verschieben, dass zehn Jahre hinter einander ganz verschiedene Eintheilungen möglich sind, und zwar nach Belieben mit Oberlicht oder Seitenlicht. Diese Neuerung ist ein glänzender Erfolg des Grundsatzes, dass der Zweck der Vater des Werkes sein muss. Das Licht der Schausäle ist natürlich tadellos. Dabei enthält das Haus noch zahlreiche Nebenräume, die alle auf das praktischeste eingerichtet sind. So im Souterrain die geistreich ausgestattete Redaction von „Ver Sacrum“, eine photographische Dunkelkammer nebst Entwicklungsraum, Depots für Bilder, Packräume, Dienerräume, die Heizanlage. Gasheizung und elektrisches Licht sind selbstverständlich. Im Obergeschoss befinden sich gleichfalls grosse Räume für Sitzungen, Ateliers u. s. w. Ungemein gediegen und „persönlich“ ist das mannigfache Detail an Holz- und Metallwerk im ganzen Hause. Die Thüren z. B. sind moderne Meisterwerke, von einem reizenden Klopfer (Gurschner) angefangen bis zum Schild des Schlüsselloches. Grün gebeiztes Holz, kleine, zum Theil facettierte Scheiben, durchlaufende schlanke Blumenstengel aus Kupfer spielen da eine grosse Rolle. In Tapeten, Vorhängen, Teppichen ergeht sich die moderne Phantasie nach Belieben. So ist das Secessionshaus unstreitig ein Bau von hohem künstlerischem Interesse, der in Wien einzig dasteht. Es wird in der Wiener Baugeschichte denkwürdig bleiben.

DIE AUSSTELLUNG DER SECESSION. Die erste Ausstellung der Secession im eigenen Hause hat die Fortsetzung des Erfolges, den der erste Ausstellungsversuch im Frühjahr bei Kritik und Publikum davontrug. Die Grund-

sätze sind die nämlichen: Erhöhung des künstlerischen Niveaus, intimere Anordnung, Vermeiden der Massenhaftigkeit. Es sind im ganzen etwa 240 Nummern vorhanden, dafür gedenkt die Secession diese kleineren Ausstellungen das ganze Jahr hindurch rasch auf einander folgen zu lassen. Wien soll nie ohne eine Ausstellung moderner Kunst sein. Der eigentliche Held des Hauses ist jetzt der Schwede Anders Zorn, mit einem ganzen Zimmer voll Bilder und Radirungen. Er erobert das Publicum langsam, aber sicher. Die kraftvolle Schraffenkunst seiner Radirnadel leuchtete sofort ein, seine kühne Augenblicksmalerei jedoch machte zunächst stutzig. Das elektrisch pointirte Nachtbild „Auf dem Eise" mit der windschief dahergleitenden Dame in Schwarz brauchte vierzehn Tage, um Verständnis zu finden für die hochmoderne Meisterschaft, mit der hier eine Bewegung als Resultante von drei optischen Verschiebungen erhascht ist. Das lebensgrosse Porträt einer Dame in ihrem Salon ist ein merkwürdiges Schwarz-in-Schwarz, das von lauter heimlichen Klarheiten durchwebt, sich völlig in einem dunklen Ton löst, dem einst der Munkacsy der ersten Periode vergeblich nachgestrebt hat. Zwei kleinere Frankfurter Bildnisse halten dagegen eine rosige Scala von vornehmster Farbigkeit fest, während eine „Gastschenke" und zwei Scenen aus dem nordischen Holzhause von sehr nationalem Colorismus die Farbe so recht als Bodenproduct erkennen lassen. Unter anderen nordischen Dingen fällt besonders Fritz Thaulow's Kohlenladeplatz in Dieppe auf, mit zwei herrlichen Schimmeln, die vom mannigfachen Schwarz losgehen, ein Bild von saftigster Handhabung, bei aller Feinheit des atmosphärischen Reizes. In diese Gruppe gehört noch Israels' „Meerarbeiter", ein Musterstück für die feuchte Melancholie dieses im Nebel athmenden Künstlers. Die angelsächsischen Meister des Lufttones, in der Abstufung „Stubenluft", wie sie auf Whistlers Spuren die elegante Welt erobert hat, bilden eine reizvolle Gruppe. Robert Brough („Wahnsinnsphantasie") würde man sogar für Whistler selbst halten. John Lavery und E. A. Walton variiren die Weise in sehr persönlicher Art. John W. Alexander mit seiner absinthgrünen Dame („Der Spiegel"), die ein so köstliches Spiegelbild producirt, schiesst bei dem Publicum den Vogel ab, den ihm freilich der Londoner Neven du Mont mit einer schmetterlingartigen Dame in feinstem Grau und Rosa streitig macht. Der Wiener Jules de Kollmann in Paris geht gleichfalls in dieser Richtung und erreicht mit einer zum Ausgehen gerüsteten Dame in Schwarz, die er pikant japanisiren lässt, eine elegante Eigenart. Das Whistlerthum nimmt in dem sorgfältig zeichnenden Paris überhaupt viel Lineares auf, die Form sucht sich da mit der Luftstimmung zu vertragen. Der Pariser Spanier Antonio de la Gandara erreicht dies in bewunderungswürdiger Weise mit seinem berühmten Porträt der Madame Gautereau. Dieser Künstler ist für Wien noch neu; auch von seinen kleinen Pariser Parkstudien sind einige da, und dazu zwei seiner delicaten Stilleben, in denen er an Chardin, den Pariser Stillebenmeister des vorigen Jahrhunderts gemahnt. Bei den Franzosen ist noch Besnard's farbenglühender „Pferdemarkt" (in Abbeville) zu bewundern, wo alle pferdemöglichen Farben in der Gluth eines Sommermorgens zum Knallen kommen. Henri Martin's virtuose Riesenallegorie: „Vers l'abime", wo auf schiefer Ebene ein buntes Gewühl sich hinter einem dämonischen Weibe Rops'scher Gattung einherstürzt, bekämpft das Gezwungene einer solchen Tendenzphantasie etwas vergeblich durch die Mittel der modernen Luftstimmungen. Ungemein erquicklich sind zwei sehr verschiedene Bilder von Roll; das eine, eine Kranke im Krankenstuhl vor rother Ziegelmauer, ganz mit dem schonenden

Gemüthspinsel gemalt; das andere ein Durchbruch im Tannenwalde, der mit bethörender Sicherheit die Wirkung der „Verduren" aus der Manufacture des Gobelins trifft. Auch Fernand Khnopff hat seine hiesigen Anhänger wieder sehr befriedigt. Unter den Deutschen steht diesmal Uhde weit voran. Sein grosses „Abendmal", das heuer in München auftauchte, ist eines seiner besten Werke. Er kehrt hier von seinen letztjährigen Bestrebungen, alten Historienmalern die grosse bestimmte Form abzulernen, zu seiner ersten Weise zurück, die auf Licht und Luft den Hauptwerth legte. Seine Stubenscene ist von einem ärmlichen Öllämpchen beleuchtet, in deren warmes Licht durch ein viereckiges Fenster des Hintergrundes eine kaltgraue Aussendämmerung hereinfällt. Die Mischung ist überaus fein und mannigfaltig, das ganze Licht- und Schattenspiel mit wahrer Virtuosität gegeben. Fast vergisst man darüber die Innigkeit zu loben, die der Künstler dem Ausdruck seiner Köpfe gibt. Vortreffliche deutsche Bilder sieht man noch von Skarbina, Dill, Bartels, Zügel, Mackensen; Slevogt und Exter sind sehr gereift; die Münchener Wilhelm Voltz („Grablegung" mit feierlichen Farbenwerthen) und Alois Hänisch mit starkfarbigen Landschaftsstudien fallen zum erstenmal besonders auf. Die einheimische Malerei gibt diesmal eine starke Kraftprobe und man muss wahrheitsgemäss feststellen, dass sie neben all dem interessanten Ausland in Ehren besteht. Trotz des Hausbaues und anderer Arbeitssorgen hat die Secession ein vollwerthiges Material an den Tag gefördert. Ihr Präsident, Gustav Klimt, steht mit einer Reihe neuer Bilder, so wenig sie dem grossen Publicum zu Gefallen gemalt sind (im Gegentheil!), ganz auf dem Niveau. Seine vielbesprochene Pallas Athene in Goldhelm und cyan-goldener Schuppen-Aegis ist eine echt secessionistische Göttin, von aparter Farbenpoesie der Person, wie der Ausrüstung. Dieses kühne Werk, das an allen Überlieferungen vorbeigeht und nur dem persönlichen Gefühl folgt, wird in der Wiener Malergeschichte denkwürdig bleiben. Noch andere Klimtiana zeigen diese poetisch-malerische Ader in voller Eigenart. Das Sitzbildniss einer schönen Rosa-Dame im Park hat auch bei der Menge einen grossen Erfolg. Bei mehreren Mitgliedern sind starke Fortschritte im Sinne der Klärung zu vermerken. Bernatziks „Märchen" ist voll grüner Dämmerpoesie. Krämer's inhaltreiche kleine Bilder aus Bremen und Rotterdam sind mit einer eigenen Verve vorgetragen, nicht nur der spiegelnde Rathssaal, sondern auch die wasserreichen Hafenbilder. Bacher's Mädchenstudie ist mit grossem Talent ins Modernere gearbeitet. Jettels feine Landschaften sind alle sofort verkauft worden. Molls Peterskirche zeigt ihn mit breiterer Technik, während zwei norddeutsche Intérieurs noch in die frühere Kleinmeisterei gehören, alle drei aber dem Beschauer sehr viel zu sagen haben. Engelharts neueste Studien von Gartengrün und Sonnenflimmer stecken voll lauschenden Talents. Hohenbergers Chiemseebilder tasten feinschmeckerisch im Kühlen. C. Sigmundts „Altstadt" hat die Poesie der rothen Dächer, Tichy, König, Friedrich, Myrbach (Algraphie) sind nicht zu übersehen. Die Krakauer sind nachgerade beliebt geworden. Josef Mehoffers grosse Salonscene („Das Gespräch") ist von einer wuchtigen Eigenart der Farbe, Form und Behandlung, die immer neues Erstaunen erregt. Mit umso grösserem Interesse sieht man sein drastisches Selbstbildnis mit dem starren Wald von rothem Haar. Die Studienköpfe von Axentovicz gingen ab, wie warme Semmeln, auch die vegetabilischen Phantasien von Stanislawski. Julian Falats Skizze zu Napoleons Übergang über die Beresina (Panorama) erinnert an frühe Pettenkofens („Russisches Lager an der Theiss"). Der Prager Hynais erfreut

besonders durch ein kleines, geistvoll gegebenes Professorenbildnis. Aber unter all dem jungen Streben erregt Rudolf v. Alt immer noch die alte Bewunderung. Seine letzten Aquarellblätter zeigen diesen Fabelmenschen in einer Frische des Wollens und Könnens, der man keine Jahre ansieht. Zwei der Blätter sind einfache Pflanzenstudien aus Gastein, blos Grünes, allerlei Kraut und Unkraut, wie es in der Natur durcheinander steht; aber gemacht mit einer Lust am Machen, die an sich ein Schauspiel ist. Ein miniaturfeines Schönbrunner Parkthor ist auch aus letzter Zeit; man traut seinen Augen nicht. Unter der grossen Plastik steht der Pariser Thierbildhauer Gustav Gardet voran, dessen prächtige Panthergruppe aus dem Luxembourg (gefleckter Marmor) hier in Gips und Bronze zu sehen ist. Von den Wienern thut sich Hellmer durch zwei sehr frische Hermenbüsten und die lebendige Standfigur des Grazer Bürgermeisters Frank hervor. Neben den Pariser Kleinplastikern Vallgren, Carabin (ein origineller Wandbrunnen besonders beliebt geworden), Nocq (Schmucksachen und Grès), Baffier (Zinn und Marmor) wird besonders der Wiener Gustav Gurschner bemerkt, dessen kecker Thürklopfer viel Gerede entfesselt hat. Nennen wir auch unseren begabten Schnitzer Zelezny. Eine grossartige hochmoderne Stickerei („Die drei Parzen") von Helene de Rudder in Brüssel ist in Entwurf und Ausführung ein Kleinod der Frauenarbeit. Endlich erregt auch noch ein architektonischer Entwurf grosses Aufsehen. Es ist dies

OTTO WAGNERS ENTWURF EINES NEUEN AKADEMIEGEBÄUDES. Oberbaurath Wagner hat in einem von ihm selbst decorirten Raume nicht nur die Zeichnungen, sondern auch das Modell des Mittelbaues ausgestellt. Dieses Modell ist vom Tischler Hollmann in elfenbeinweissem Ahorn auf das Zierlichste ausgeführt und reich mit Goldbronze geschmückt, so dass es schon an sich ein wahres Zierstück der Ausstellung bildet. Dass der Hansen'sche Bau für die Akademie der bildenden Künste längst nicht mehr genügt, ist nur zu gründlich erwiesen. Müssen doch Zumbusch und Kundmann auf der Belvederehöhe Plastik lehren und sind doch die Räume für die Sammlungen ebenso ungenügend als die Lehrräume und Ateliers. So arbeitete denn Professor Wagner im Auftrage des Professorencollegiums seinen umfassenden, allen modernen Anforderungen gerechten Plan aus, nicht ohne zugleich die Frage der Finanzirung mit dem ihm eigenen praktischen Talent zu lösen. Wagner schlägt vor, die Akademie an die dank der Stadtbahn jetzt erreichbare Peripherie Wiens zu verlegen, wo sie auf einem 10—15 Hektar grossen Terrain nach dem Pavillonsystem auszuführen wäre. Rechts und links vom Mittelbau, der die Aula mit vorgelegter Ehrenhalle enthält, sind zwei Museen (Galerie und Gipse) gedacht, dahinter in Parkanlagen Einzelpavillons für Lehr- und Arbeitszwecke. Nur der Mittelbau ist reicher geschmückt. Er ist quadratisch, von vier starken Pfeilern getragen, und geht oben in einen Tambour mit Kuppel über, die sich in eine offene Bekrönung mit einem Kreise Kränze haltender Victorien auflöst. Auf drei Seiten springen pergolaartige Pfeilerhallen hervor, die sich rechts und links mit den Museenbauten verbinden. Vier cylindrische, oben abgerundete Granitpfeiler umstehen frei die Ehrenhalle; sie sind unten mit Schriftreihen, oben mit symbolischen Schlangen umwunden. Symbolisch ist überhaupt der ganze reiche Metallschmuck (Kupfer, zum Theil vergoldet) des granitenen Aussenbaues, sowie der innere Decor in Stuck, Glasgemälden und Marmor. In der Aula ist auf möglichste akustische und optische Zweckmässigkeit Bedacht genommen. Die Museenhäuser

sind dreischiffig, das Mittelschiff zwei Geschosse hoch mit Oberlicht, die Seitenschiffe niedriger mit hohem Seitenlicht. In den Ateliers findet man alle Bedingungen zur Schaffung moderner Werke gegeben, so namentlich alle Arten von Belichtung, einen drehbaren Actraum für Sonnenlicht, Ateliers mit Versenkungen für grosse Bilder, ein photographisches Atelier u. s. f. Alle Hilfsmittel der heutigen Technik, darunter mancherlei neue Erfindungen, sollen dem Baue zugute kommen, der dann bis in weite Zukunft hinaus allen Bedürfnissen genügen wird.

BILDERBOGEN FÜR SCHULE UND HAUS. Das zweite Heft (1898) dieses vom k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht unterstützten Werkes ist soeben im Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst erschienen. Es enthält 25 Blatt von verschiedenster Hand und grosser Mannigfaltigkeit des Stoffes. Die ältere Geschichte ist meisterlich geschildert von Hans Schwaiger (Hunnen und Turnierwesen), Brozik (Maximilian I.), Lefler (Germanen) und Urban (30jähriger Krieg). O. Friedrich stellt das Bauernleben im XII. und XIV. Jahrhundert dar, Hassmann das Kriegsleben im XIV. Jahrhundert, Bernt und Hammel den romanischen Baustil für Kloster und Privathaus. Der strenge Zeichner Jenewein bringt heilige Geschichten des alten und neuen Bundes und St. Severinus findet in Hassmann seinen Darsteller. Rob. Russ folgt der Donau auf zwei Blättern, von ihren Quellen bis Greifenstein, Tomec schildert Prag, Charlemont Wieliczka und Lichtenfels den Ortler, Sonnblick und andere hohe Punkte. Suppantschitsch' sonnige Zeichenkunst ist dem Weinbau gewidmet. H. Lefler lässt auf einem farbigen Blatte Dornröschens Märchenzauber erstehen. Die Reproduction ist tadellos. Die Texte der Rückseiten sind sachlich und gemeinverständlich.

OESTERREICHISCHER KALENDER FÜR 1899. Die Kunsthandlung Artaria u. Co. hat nun diesen im Auftrage des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht hergestellten Prachtkalender, dessen einzelne Doppelblätter die Monatshefte des ersten Jahrganges unserer Zeitschrift geschmückt haben, als stattliches Quartheft von 25 Tafeln (Format 30 × 26 cm) herausgegeben. Die Künstler Heinrich Lefler und Josef Urban haben mit dieser originellen Frucht ihrer gemeinsamen Arbeit dem Publicum eine schöne Festgabe geboten, die in der Kalenderlitteratur der Monarchie noch nicht ihresgleichen hat. Jedem Monat sind zwei Blätter gewidmet, die das katholische und protestantische Kalendarium in moderner Zierschrift und moderner Umrahmung enthalten. Mannigfacher Bildschmuck kommt hinzu, darunter ein Vollbild für jeden Monat, das dem Charakter der Jahreszeit entspricht oder ein in den Monat fallendes Hauptfest zum Gegenstande hat. Die Tage der Landespatrone sind dabei nicht übersehen, auch sind die Wappen der Kronländer und passende Symbole nebst anderem Buch- und Spruchschmuck reichlich verwendet. Der Charakter des Werkes ist in Linie und Farbe durchaus modern, den Umschlag ziert ein prachtvoller Reichsadler zwischen hochstämmigen Bäumchen. Die Ausführung ist lithographischer Farbendruck von 8 bis 13 Platten aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei.

DAS CONGRESSWERK. Nach nahezu dreijähriger Arbeit ist nun das Prachtbuch erschienen, in dem das denkwürdige Zeitalter des Wiener Congresses zum ersten Male seine eingehende litterarisch-künstlerische Würdigung findet. Die Congressausstellung von 1896 im Oesterreichischen Museum, die in engeren und weiteren Kreisen einen so durchschlagenden Erfolg gehabt, hat bekanntlich den Anstoss zu dieser Publication gegeben, die selbst in diesem Jubeljahre, so viele gross angelegte Gelegenheitswerke es auch hervorgebracht, unbestritten voransteht. Es ist jedenfalls zur richtigen Zeit erschienen, sowohl weil die feinschmeckerische Schätzung des Empirestils nebst seinem Vorher und Nachher jetzt in ihrer vollen Blüthe steht, als auch weil die reproducierenden Kunsttechniken einer solchen Aufgabe jetzt vollauf gewachsen sind. Das Werk ist natürlich über die Congressausstellung hinausgewachsen, schon weil es durch Schilderung des geschichtlichen und gesellschaftlichen Milieus, aus dem der Kunst- und Curiositätenstoff hervorgegangen, eine möglichst zusammenhängende und lückenlose Rundschau bieten sollte. Dies ist denn auch reichlich erzielt worden, was umsomehr anzuerkennen ist, als die Quellen der Information für diese so neue Zeit spärlicher und zum Theil schwerer zugänglich sind, als für gut erforschte ältere Perioden. Der Titel lautet: „Der Wiener Congress. Culturgeschichte, die bildenden Künste und das Kunstgewerbe, Theater, Musik, in der Zeit von 1800 bis 1825. Mit Beiträgen von Bruno Bucher, Joseph Folnesics, Eugen Guglia, Ludwig Hevesi, Eduard Leisching, Carl v. Lützow (†), Hans Macht, Carl Masner, Alois Riegl, Franz Ritter, Wilhelm Freih. v. Weckbecker, Hugo Wittmann, unter Redaction von Eduard Leisching. Wien, Verlag von Artaria und Co. 1898." (Gross-Quart, VIII und 307 S.) Das Buch ist Sr. kaiserlichen und königlich Apostolischen Majestät Kaiser Franz Joseph I. gewidmet. Das Vorwort ist gezeichnet vom Comité der Wiener Congressausstellung, Präsident Graf Hugo von Abensperg und Traun, Vicepräsident Graf Vincenz Latour. Gedruckt wurden 25 Vorzugsexemplare, 500 numerierte und 25 Präsentationsexemplare. Der Text besteht ausser Widmung und Vorwort aus vierzehn Capiteln. Eduard Leisching behandelt die geistigen Strömungen zu Beginn des XIX. Jahrhunderts, Eugen Guglia den Wiener Congress, seine Fürsten und Staatsmänner, Ludwig Hevesi in zwei Capiteln die Wiener Gesellschaft zur Zeit des Wiener Congresses und Wien: Stadtbild, Festlichkeiten, Volksleben, Carl von Lützow die hohe Kunst: Architektur, Malerei, Plastik, Medailleurkunst, Franz Ritter die Miniatur, Bruno Bucher Goldschmiedekunst und Email, Hans Macht die Keramik, Joseph Folnesics das Glas, Alois Riegl Möbel und Innendecoration, Eduard Leisching die Bronze, Karl Masner das Costüm der Empirezeit, Hugo Wittmann das Wiener Theater zur Zeit des Congresses, Wilhelm Freiherr von Weckbecker die Musik zur Zeit des Congresses. In den meisten dieser Beiträge herrscht das Bestreben, den äusserst detailreichen und daher leicht zur Trockenheit verleitenden Stoff in lebendiger Gestaltung zusammenzufassen und auch für ein allgemeiner gebildetes Publicum anregend zu machen. Manche der Aufsätze sind in dieser Hinsicht als mustergiltig zu bezeichnen und die geschickte Einstreuung der Textbilder trägt dazu bei. Aber auch der Fachmann findet seine Rechnung und es darf gewiss darauf hingewiesen werden, welche Fülle von sachlichen Berichtigungen und Erweiterungen durch nachträgliches unermüdliches Suchen schon seit dem Katalog der Congressausstellung, einem gewiss fleissig gearbeiteten Buche, erzielt wurde. Das Gebiet liegt eben noch ziemlich brach und mancher Kräfte wird es noch bedürfen, um es aus-

giebig zu bestellen. Die Aufgabe, die Congressausstellung unmittelbar abzuspiegeln, fällt den Illustrationen zu. Sie sind dem Werke freigebig zugemessen: 46 Volltafeln und 179 Textbilder. An ihrer Herstellung waren die besten Kräfte und Firmen Wiens betheiligt. Mit Freude erblickt man die meisterhaften farbigen Radierungen William Unger's: das reizende Daffinger'sche Miniaturbild der Fürstin Koháry, den Lawrence'schen Kopf des jungen Grafen Victor Fries, das Costümbildnis der Gräfin Barbara Golovine von Mad. Vigée - Lebrun und die sogenannte „Madame Plaideuse" nach Daffinger. Die Farbenlichtdrucke von J. Löwy (die Fürstin Bagration nach Isabeys duftiger Miniatur und die fulminante Bigottini nach Isabey) und von M. Jaffé sind vollkommene Leistungen, die jedem Besucher der Congressausstellung wert bleiben werden. Die Lichtdrucke von M. Jaffé und J. Löwy sind unter Mitwirkung der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt entstanden. Die Heliogravüren von Blechinger und Leykauf (wie die farbige der schönen Baronin Henriette von Pereia-Arnstein, nach Grassi), die feinen Radierungen von A. Kaiser (Goldgefässe), J. Groh (Wiener Porzellan) und W. Woernle (Glasgefässe), dann Angerer und Göschls zinkographischer Farbendruck der Prachtcassette Maria Louisens sind noch besonders hervorzuheben. Die Clichés sind von Angerer und Göschl und J. Löwy, die Holzschnitte aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei und von R. v. Waldheim, welche Firma auch den Druck des Werkes besorgt hat. Den Druck der Radierungen leisteten die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst und A. Pisani. Schliesslich ist der Einband von F. W. Papke zu erwähnen, der — ein glücklicher Einfall — der Enveloppe der im k. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv befindlichen Congressacte nachgebildet ist. Er ist in krebsrothem Saffian mit reicher Handvergoldung ausgeführt, das Vorsatzblatt nach einer gleichzeitigen Wandverkleidung im Besitze des Fürsten Liechtenstein (hellblau mit Empire-Ornament). Zum Schlusse noch eine Bemerkung: das ganze Werk ist innen und aussen Wiener Arbeit.

MITTHEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

SEINE K. UND K. APOSTOLISCHE MAJESTÄT geruhten allergnädigst das nachstehende Allerhöchste Handschreiben zu erlassen:

Lieber Herr Vetter Erzherzog Rainer!

Nur mit wahrhaftem Bedauern vermag Ich Ihrem Wunsche zu willfahren und Euer Liebden von der Stelle eines Protectors des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Gnaden zu entheben.

Mit erleuchteter Einsicht haben Euer Liebden im Jahre 1862, angeregt durch die auf der Weltausstellung in London empfangenen Eindrücke, zur Errichtung dieser Anstalt in Ihrer Eigenschaft als Mein Ministerpräsident den Anstoss gegeben, mit glücklicher Hand die tüchtigsten Kräfte zu ihrer Organisation und Verwaltung gewonnen, in persönlicher Antheilnahme unermüdlich fördernd und schützend fruchtbare Beziehungen zu den gelehrten, künstlerischen und kunstgewerblichen Kreisen unterhalten, welche der kunstgewerblichen Bewegung in Österreich zum Durchbruch verhalfen

und den Werken des heimischen Kunstgewerbes ein Gepräge von dauerndem Werte gaben.

Unter Ihrem Protectorate sind das Museum und die im Jahre 1867 gegründete Kunstgewerbe-Schule durch Jahrzehnte Muster und Vorbild für zahlreiche, auch im Auslande neu entstandene Institute und für ein Netz von Zweiganstalten, Schulen und Museen geworden, welche einen sichtbaren Aufschwung öffentlicher Bildung und gewerblichen Wohlstandes bewirkten.

Wie Ihr Name mit diesen Erfolgen und mit dem durch treue Hingabe und opferbereites Bemühen gefestigten Bestande des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie dauernd verbunden bleibt, werde Ich der grossen Dienste stets eingedenk bleiben, welche Euer Liebden hiedurch Mir und dem Vaterlande erwiesen haben.

Wien, am 2. November 1898.

Franz Joseph m. p.

SEINE K. UND K. APOSTOLISCHE MAJESTÄT haben mit Allerhöchster Entschliessung vom 28. November d. J. allergnädigst zu gestatten geruht, dass den Mitgliedern des bisherigen Curatoriums des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie für die Ausübung ihrer Function die Allerhöchste Anerkennung ausgesprochen werde.

SEINE K. UND K. APOSTOLISCHE MAJESTÄT haben nachstehendes Allerhöchstes Handschreiben allergnädigst zu erlassen geruht:

Lieber Freiherr von Gautsch!

Ich ernenne Sie zum Präsidenten des Curatoriums des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie.

Schönbrunn, den 1. December 1898.

Franz Joseph m. p.

Bylandt m. p.

AUSZEICHNUNGEN. Seine k. und k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschliessung vom 30. November d. J. allergnädigst zu verleihen geruht: Das Comthurkreuz des Franz Joseph-Ordens dem Curator des k. k. Österreichischen Museums und Director des Archäologischen Instituts in Wien Hofrath Professor Dr. Otto Benndorf, den Orden der eisernen Krone III. Classe den Curatoren des k. k. Österreichischen Museums Grossindustriellen Willy Ginzkey und Professor William Unger, das Ritterkreuz des Franz Joseph-Ordens den Professoren an der Kunstgewerbeschule Hermann Klotz und Stephan Schwartz, den Titel eines kaiserlichen Rathes dem Docenten für technisches Zeichnen an der Kunstgewerbeschule Professor Julius Kajetan, das goldene Verdienstkreuz dem Official des k. k. Österreichischen Museums Friedrich Deckelmayer, das silberne Verdienstkreuz mit der Krone dem Aufseher des k. k. Österreichischen Museums Joseph Erhardt, das silberne Verdienstkreuz den Museumsdienern Franz Kaltenbrunner, Johann Matzenauer, Konrad Remold und dem Portier an der Kunstgewerbeschule Franz Jascha.

CURATORIUM. Das Curatorium des Österreichischen Museums trat am 11. November 1898 unter dem Vorsitze Sr. Excellenz des Herrn Oberstkämmerers Grafen Hugo Abensperg-Traun aus Anlass des Rücktrittes Sr. kais. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Rainer vom Protectorate des Österreichischen Museums zu einer ausserordentlichen Sitzung zusammen, über welche das nachstehende Protokoll, welches von sämmtlichen anwesenden Curatoren gezeichnet wurde, vorliegt.

Se. Excellenz der Herr Präsident Graf v. Abensperg-Traun eröffnet die Sitzung mit einer sehr innig empfundenen Gedächtnisrede auf das schreckvolle Hinscheiden Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth. Ferner macht Se. Excellenz Mittheilung, dass Se. kais. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Rainer ihm von seinem Rücktritte vom Protectorate des Österreichischen Museums Mittheilung gemacht habe. Infolge dessen beschliessen die anwesenden Herren Curatoren, die folgende Erklärung zu Protokoll zu geben: „Im Hinblicke auf den höchstbetrübenden Rücktritt Sr. kais. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Rainer vom Protectorate des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie erklären die gefertigten von Sr. kais. Hoheit ernannten Mitglieder des Curatoriums, ihr Ehrenamt als Curatoren zurückzulegen.“ Dieser Kundgebung hat sich zufolge Mittheilung des Herrn Hofrathes Walcher v. Moltheim Se. Durchlaucht Fürst Johann von und zu Liechtenstein vollinhaltlich angeschlossen. Se. Excellenz der Herr Präsident des Curatoriums dankt sämmtlichen Mitgliedern des Curatoriums für ihre Unterstützung, welche Ansprache Se. Excellenz Herr v. Dumba mit Worten warmer Danksagung für die ausgezeichnete Wirksamkeit Sr. Excellenz des Herrn Präsidenten Grafen Traun erwidert. Hierauf wurde die Sitzung geschlossen. (Folgen Unterschriften).

STATUTEN DES K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS FÜR KUNST UND INDUSTRIE. Genehmigt mit Allerhöchster Entschliessung vom 28. November 1898.

Zweck und Einrichtung des Museums.

§. 1. Das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie hat die Aufgabe, durch Herbeischaffung und Bereitstellung der Hilfsmittel, welche Kunst und Wissenschaft bieten, die Leistungsfähigkeit der Kunstgewerbe zu heben, den Geschmack der Kunstgewerbetreibenden und des Publicums zu wecken und zu veredeln und so die kunstgewerbliche Thätigkeit zu fördern. Indem dasselbe an der Hand ausgewählter Sammlungen, durch Vorführung eigenthümlicher und hervorragender moderner Muster, in Wort und Schrift, die Einsicht in den Formenreichthum und die Arbeitsweisen älterer Kunstperioden vermittelt und mit den Fortschritten und Wandlungen des Geschmackes, welche die Kunst und das Kunsthandwerk auf neue Wege führen, bekannt macht, soll es den Blick erweitern, den Sinn für das Mustergiltige und Lebensfähige schärfen und nicht bloss zu correcten Nachahmungen befähigen, sondern selbständige Schöpfungen hervorrufen.

§. 2. Im besonderen dienen zur Erreichung dieser Zwecke folgende Mittel:

a) Sammlungen kunstgewerblicher Objecte älteren Stils, die, soweit dieses nützlich und ausführbar erscheint, auch zu geschlossenen Ensembles geordnet,

ein anschauliches und richtiges Bild der Leistungen und des Geschmackes bestimmter Perioden oder verwandter Zweige des Kunsthandwerks darbieten sollen.

b) Sammlungen eigenthümlicher oder mustergiltiger Arbeiten des modernen Kunstgewerbes.

c) Veranstaltung von Fachausstellungen in Wien und in den Industriecentren der einzelnen Königreiche und Länder.

d) Periodische oder permanente Ausstellungen beachtenswerter Leistungen des heimischen Kunstgewerbes.

Der Verkauf solcher Objecte in den Museumsräumen wird durch ein besonderes Regulativ geregelt.

e) Preisausschreibungen für gelungene Entwürfe und ausgeführte Objecte.

f) Herausgabe einer kunstgewerblichen Fachzeitschrift und anderer fachlicher Publicationen (Kataloge etc.).

g) Veranstaltung von Cursen und Vorträgen.

h) Die Fachbibliothek und der damit verbundene Lesesaal.

i) Die Verwendung der Fonds, die dem Museum neben der Staatsdotation zur Förderung des Kunstgewerbes zur Verfügung stehen;

k) Die mit dem Museum verbundenen Hilfsanstalten (§. 4).

§. 3. Die Museumssammlungen und die Bibliothek, welche der Besichtigung, der Benützung und dem Studium möglichst zugänglich zu machen sind, bestehen:

a) aus Gegenständen, welche durch Kauf, Tausch, Schenkung oder Vermächtnis Eigenthum des Museums geworden sind. Dieselben können, soweit es ihr Wert und ihre Beschaffenheit gestatten, wenn ihre Benützung an Ort und Stelle nicht möglich ist, an vertrauenswürdige Personen auch ausserhalb des Museums zur Benützung überlassen werden. Sie können ausnahmsweise, wenn sie für Zwecke des Museums sich als überflüssig erweisen, gegen Entgelt oder im Tauschwege abgegeben werden, und zwar zunächst an andere Museen und verwandte Anstalten (Lehranstalten), dann an Gewerbetreibende, und zwar vor allem an solche, welche diese Objecte copiert oder für ihre Zwecke sonst benützt haben, und endlich an Private;

b) aus Gegenständen, welche dem Museum sei es von den Hofsammlungen und Schlössern, welche im Allerhöchsten Handschreiben vom 7. März 1863 bezeichnet sind (Hofbibliothek, Depôt der Bildergallerie am Belvedere, Vorräthe an Tapeten und Mobilien der Hofburg und der kaiserlichen Schlösser in Schönbrunn, Laxenburg u. s. w., Antiken-Cabinet, Ambraser Sammlung [gegenwärtig vereint in den kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses] Schatzkammer), sei es von öffentlichen Corporationen und Instituten, sei es von Vereinen und Privaten leihweise überlassen werden. Eine Nachbildung dieser Objecte darf gegen den erklärten Willen des Besitzers nicht stattfinden.

Für die Sicherheit dieser Gegenstände wird auf Grund besonderer Reglements in ausreichender Weise Sorge getragen.

§. 4. Mit dem Museum können Hilfsanstalten in Verbindung gebracht werden. Die Art und Weise der Benützung dieser Hilfsanstalten und deren Einrichtung werden durch besondere Reglements festgestellt.

Organisation der Museumsleitung.

§. 5. Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie ist ein Staats-Institut und untersteht dem Minister für Cultus und Unterricht.

§. 6. Die Museumsleitung wird gebildet:

a) aus dem Curatorium,
b) aus dem Director der Anstalt.

§. 7. Das Curatorium hat die Aufgabe, die gesammte Thätigkeit des Museums wahrzunehmen, es fungiert als Beirath des Ministers für Cultus und Unterricht in allen Angelegenheiten der obersten Leitung des Museums und entscheidet selbständig in den ihm ausdrücklich vorbehaltenen Angelegenheiten.

In den Wirkungskreis des Curatoriums fällt insbesondere:

a) Die Erstattung von Gutachten über alle Angelegenheiten, welche die Organisation und räumliche Unterbringung des Museums und der Hilfsanstalten betreffen.
b) Die Erstattung von Vorschlägen auf Ernennung des Anstaltsdirectors.
c) Die Begutachtung aller Anträge des Directors in Personal-Angelegenheiten, insoweit dieselben die Competenz des Ministers berühren.
d) Die Begutachtung des vom Director alljährlich aufzustellenden Arbeitsprogrammes und des dem Ministerium vorzulegenden Anstaltsbudgets.
e) Die Begutachtung aller Anträge des Directors, welche den Rahmen des Jahresprogrammes überschreiten.
f) Die Aufsicht über die Gebarung aller den Zwecken des Museums und der Förderung des Kunstgewerbes dienenden, unter der Verwaltung des Directors stehenden Fonds.
g) Die Entscheidung über solche Ankäufe und Verkäufe von Sammlungsobjecten, die der Director zufolge der ihm vorgezeichneten Instruction im eigenen Wirkungskreise nicht vornehmen darf.
h) Die Entscheidung über die Anträge des Directors in Betreff der Preisausschreibungen und über die Herausgabe fachlicher Publicationen.
i) Die Einbegleitung des vom Director an das Ministerium zu erstattenden Jahresberichtes.

§. 8. An der Spitze des Curatoriums steht ein von Sr. Majestät dem Kaiser ernannter Präsident.

Die Mitglieder des Curatoriums, deren Zahl in der Regel sechzehn nicht übersteigen soll, werden von dem Minister für Cultus und Unterricht mit einer Functionsdauer von drei Jahren ernannt; für einzelne Fälle kann sich das Curatorium durch Beiziehung von Fachmännern verstärken.

Der Anstaltsdirector, der die Functionen eines Referenten mit berathender Stimme auszuüben hat, ist allen Sitzungen beizuziehen. Das Protokoll über die Curatoriums-Sitzungen führt ein vom Minister für Cultus und Unterricht hiezu bestimmter Beamte.

§. 9. Der Präsident beruft die Mitglieder des Curatoriums nach Massgabe des Bedarfes zu Sitzungen, führt den Vorsitz in denselben und dirimiert bei Stimmengleichheit. Auch kann er aus den Mitgliedern des Curatoriums zur Vorberathung wichtigerer Angelegenheiten Commissionen bilden. Im Falle der Verhinderung bestimmt er ein Mitglied des Curatoriums als seinen Stellvertreter. Der Präsident unterfertigt die Berichte an den Minister für Cultus und Unterricht und die

Sitzungsprotokolle. In dringenden Fällen kann der Präsident gegen nachträgliche Genehmigung des Curatoriums die im Wirkungskreise desselben vorgesehenen Entscheidungen treffen. Die Geschäftsgebarung des Curatoriums und der Verkehr desselben mit dem Minister für Cultus und Unterricht einerseits und dem Director des Museums anderseits wird durch eine besondere Geschäftsordnung geregelt.

§. 10. Die unmittelbare Leitung des Museums und der Hilfsanstalten führt der Director, der die Anstalt auch nach aussen vertritt. Unter demselben steht das Bureau. Dem Director obliegt die Durchführung des genehmigten Jahresprogrammes, insbesondere die Veranstaltung der Ausstellungen, die Aufstellung der Sammlungen, die Abfassung der Kataloge und Inventare, er entscheidet über die Zulassung von Objecten zu den Ausstellungen, über den Inhalt der Publicationen und innerhalb der ihm durch die Instruction vorgezeichneten Grenzen über den Ankauf und Erwerb so wie über die Veräusserung der Sammlungsgegenstände; er führt die Correspondenz, erstattet den Jahresbericht und verwaltet unter Aufsicht des Curatoriums die ihm zugewiesenen Fonds. Der Director ist für die Richtigkeit und Vollständigkeit der Inventare verantwortlich.

Gegen Entscheidungen des Curatoriums steht dem Director eine Vorstellung an den Minister für Cultus und Unterricht innerhalb einer Frist von acht Tagen offen.

§. 11. In Verhinderungsfällen wird der Director durch den Vicedirector vertreten.

§. 12. Die nöthige Verbindung des Museums nach auswärts wird durch Correspondenten, welche vom Minister für Cultus und Unterricht ernannt werden, hergestellt und erhalten.

Die Correspondenten übernehmen die Verpflichtung, die Interessen und Zwecke des Museums im In- und Auslande zu fördern, insbesondere von allen neuen und für das Museum wichtigen Vorgängen den Director in Kenntnis zu setzen, bei Ankäufen, Tauschgeschäften und Verkäufen in ihrem Aufenthaltsorte mitzuwirken und die Zusendung von Ausstellungsobjecten zu vermitteln.

§. 13. Das Amt des Präsidenten und der Mitglieder des Curatoriums, sowie der Correspondenten ist ein Ehrenamt.

§. 14. Die Organisation des Bureau, sowie die der einzelnen Abtheilungen des Institutes wird durch besondere Reglements festgestellt.

DER MINISTER FÜR CULTUS UND UNTERRICHT hat im Grunde des §. 8 der mit Allerhöchster Entschliessung von 28. November d. J. genehmigten Statuten des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie zu Mitgliedern des Curatoriums dieser Anstalt auf die Functionsdauer von drei Jahren ernannt:

den Director des Archäologischen Institutes in Wien Hofrath Dr. Otto Benndorf, Se. Excellenz den Geheimen Rath und Mitglied des Herrenhauses Nikolaus Dumba, den Grossindustriellen Wilhelm Ginzkey, Se. Erlaucht den Geheimen Rath und Mitglied des Herrenhauses Johann Grafen Harrach, den ordentlichen Professor an der Kunstakademie in Prag Adalbert Hynais, die Mitglieder des Herrenhauses Grossindustriellen Arthur Krupp, Se. Excellenz den Geheimen Rath Karl Grafen Lanckoroński-Brzezie und den Grossindustriellen

Adalbert Ritter von Lanna, Se. Excellenz den Geheimen Rath und Minister a. D. Vincenz Grafen Latour, Se. fürstlichen Gnaden den Geheimen Rath und zweiten Obersthofmeister Alfred Fürsten von Montenuovo, die ordentlichen Professoren an der Akademie der bildenden Künste in Wien William Unger und Oberbaurath Otto Wagner, den Hofrath im Oberstkämmereramte Wilhelm Freiherrn von Weckbecker, den ordentlichen Professor an der Universität in Wien Dr. Franz Wickhoff, Se. Excellenz den Geheimen Rath und Mitglied des Herrenhauses Johann Nep. Grafen Wilczek und den ordentlichen Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien Kaspar Ritter von Zumbusch.

STIFTUNG FÜR DIE KUNSTGEWERBESCHULE. Seine k. und k. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Rainer hat aus Anlass höchstseines Rücktrittes von der Stelle des Protectors des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien den Betrag von 20.000 Kronen zur Gründung einer Stiftung zu Gunsten der Kunstgewerbeschule des genannten Museums mit der Bestimmung gewidmet, dass der jährliche Ertrag der Stiftung an Schüler der Kunstgewerbeschule für Studienreisen im In- und Auslande vertheilt werde.

WINTERAUSSTELLUNG. Seine Excellenz der Herr Minister für Cultus und Unterricht Graf Bylandt hat die Winterausstellung im Österreichischen Museum am Eröffnungstage (13. v. M.) besichtigt. Der Herr Minister liess sich bei diesem Anlasse eine grössere Anzahl von Ausstellern vorstellen und informirte sich über die seit dem Vorjahre zu verzeichnenden Fortschritte, die durch die Ausstellung in den einzelnen Zweigen des Kunstgewerbes illustrirt werden. Der Director war in der Lage, auf eine Reihe besonders schöner Leistungen nicht allein in der Möbel-Industrie, sondern auch in der Metall- und Glas-Industrie hinzuweisen, die sich mit den modernen Arbeiten des Auslandes sehr gut messen können. Graf Bylandt verlies das Museum nach zweistündigem Aufenthalte und drückte dem Director seine volle Befriedigung über die Ausstellung aus.

Seine k. und k. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Ludwig Victor hat am 16. v. M. die Winterausstellung im Österreichischen Museum mit einem längeren Besuche beehrt und daselbst Einkäufe gemacht. Der Herr Erzherzog sprach sich über die Ausstellung in sehr anerkennender Weise aus.

Ihre kaiserliche und königliche Hoheit die durchlauchtigste Frau Kronprinzessinwitwe Erzherzogin Stephanie hat am 24. v. M. in Begleitung Ihrer kaiserlichen und königlichen Hoheit der durchlauchtigsten Frau Erzherogin Elisabeth Marie die Winterausstellung im Österreichischen Museum mit einem 1½stündigen Besuche beehrt und daselbst Ankäufe gemacht.

Ihre kaiserliche und königliche Hoheit die durchlauchtigste Frau Erzherzogin Maria Theresia hat am 15. d. M. vormittags in Gesellschaft Ihrer königlichen Hoheit der Frau Herzogin von Parma die Winterausstellung im k. k. Österreichischen Museum mit einem längeren Besuche beehrt und zahlreiche Einkäufe gemacht.

PERSONALNACHRICHT. Der Minister für Cultus und Unterricht hat den am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Verwendung stehenden Dr. Moritz Dreger zum Custosadjuncten an diesem Museum ernannt.

OESTERR. MUSEUM. Der Director des k. k. Österreichischen Museums hat am 8. November an den Präsidenten des Wiener Kunstgewerbe-Vereines nachstehende Zuschrift gerichtet:

An das geehrte Präsidium des Wiener Kunstgewerbe-Vereines.

Im Hinblicke auf den seit Jahren schon immer empfindlicher hervortretenden Raummangel in den Sammlungs- und Bibliotheksräumen des Österreichischen Museums, der sich durch den Umstand erheblich steigert, dass es unumgänglich nöthig erscheint, dem heimischen Kunstgewerbe stets die hervorragendsten modernen Leistungen des Auslandes auf diesem Gebiete vorzuführen und dadurch neue Anregungen zu geben, sehe ich mich veranlasst, dem Wiener Kunstgewerbe-Verein die von diesem Verein bisher im Österreichischen Museum innegehabten Localitäten mit dem Ersuchen zu kündigen, dieselben bis spätestens Ende April 1899 zu räumen und sie bis zu dem genannten Termine in jenem Baustande zu übergeben, in welchem sie seinerzeit übernommen wurden.

Hochachtungsvoll

Der Director des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden in den Monaten October und November 1898 von 14.849 die Bibliothek von 3066 Personen besucht.

VORTRAGSCYKLEN IM OESTERREICHISCHEN MUSEUM. Die Direction des k. k. Oesterreichischen Museums veranstaltet in der Zeit vom 11. Januar bis 22. März 1899 an Wochenabenden und zwar stets am Mittwoch und Freitag von 8—9 Uhr vier Vortragscyklen zu je fünf Vorträgen. Die Theilnahme an diesen Vortragscyklen wird auf eine bestimmte Zahl von Zuhörern beschränkt sein und kann nur erfolgen auf Grund einer Einschreibung, für welche eine Gebühr von 2 Kronen für jeden Vortragscyklus eingehoben wird. Die Einschreibungen finden täglich von 9 bis 3 Uhr in der Kanzlei des Museums statt. Für jeden Cyklus werden besondere auf Namen lautende Karten mit Nummern ausgefolgt, welche den Sitzplatz im Vorlesungssaale des Museums bezeichnen.

Das Programm ist folgendes: I. Vice-Director Dr. Eduard Leisching: „Oesterreichische Kunstgeschichte, 2. Theil: „Barocke bis Neuzeit." (Mit skioptischen Demonstrationen.) 11., 13., 18., 20., 25. Jänner. — II. Vice-Director der k. k. Hof- und Staatsdruckerei Regierungsrath Georg Fritz: „Die illustrativen Reproductionsverfahren." (Mit Demonstrationen.) 27. Jänner, 1., 3., 8., 11. Februar. — III. Frau Natalie Bruck-Auffenberg: „Alte und neue Spitzen." (Mit Demonstrationen.) 17., 22., 24. Februar, 1., 3. März. — IV. Director der k. k. Staatsgewerbeschule Regierungsrath Camillo Sitte: „Die innere Einrichtung des Wohnhauses im Zusammenhange mit den jeweiligen Bauformen." (Mit skioptischen Demonstrationen.) 8., 10., 15., 17., 22. März.







